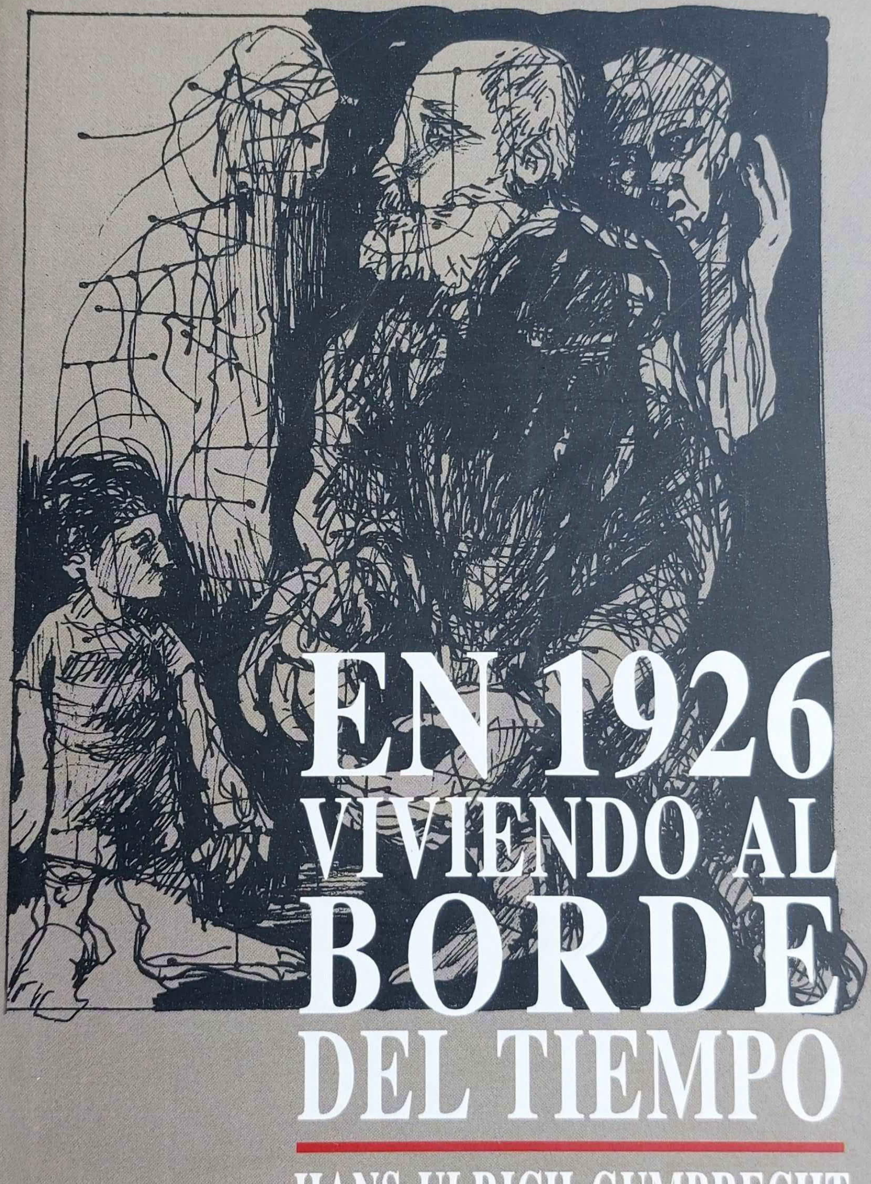
EL OFICIO DE LA HISTORIA



EN 1926 VIVIENDO AL BORDE DEL TIEMPO

HANS ULRICH GUMBRECHT

UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA
DEPARTAMENTO DE HISTORIA

Hans Ulrich Gumbrecht

En 1926.
Viviendo al borde del tiempo

Traducción de Aldo Mazzucchelli



Título original en inglés:

In 1926. Living at the Edge of Time
Harvard University Press, 1997
ISBN 0-674-00055-2

UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA
BIBLIOTECA FRANCISCO XAVIER CLAVIGERO

Gumbrecht, Hans Ulrich
En 1926. Viviendo al borde del tiempo

1. Civilización moderna – Siglo XX. 2. Cultura popular – Historia – Siglo XX. 4. Civilización occidental – Siglo XX. I. Mazzucchelli, Aldo. II.t.

CB 427 G8618.2004

PORTADA: Enrique Zolliker, sin título. Serie psicodrama. Colección del artista. Diseño de Ana Elena Pérez.

1a. edición, 2004  

ISBN 968-859-535-7

Impreso y hecho en México
Printed and made in Mexico

ÍNDICE

Dónde empezar

No intente "empezar por el comienzo", pues este libro no tiene comienzo en el sentido en que las narraciones o las discusiones tienen comienzos. Comience por cualquiera de las cincuenta y una entradas en cualquiera de las tres secciones tituladas "Dispositivos", "Códigos", o "Códigos colapsados" (el orden alfabético de los subtítulos muestra que no hay ninguna jerarquía entre ellos). Comience simplemente por una entrada que le interese en particular. Desde cada entrada, una red de referencias cruzadas le llevará a otra entrada vinculada con ella. Lea hasta donde su interés lo lleve (y tanto tiempo como su agenda se lo permita). De ese modo usted establecerá su ruta individual de lectura. Así como no hay comienzo obligatorio, tampoco hay un fin obligatorio o definitivo para el proceso de lectura. Independientemente de dónde usted entre o salga, cualquier secuencia de lectura debe producir el efecto al cual alude el título del libro: usted se debe sentir "en 1926". Cuanto más inmediata y sensual se vuelva la ilusión, en mayor medida su lectura llenará el objetivo principal del libro. Nota: usted puede, si lo desea, experimentar el efecto *sin* leer los últimos dos capítulos, "Después del 'Aprender de la Historia'" y "Ser-en-los-Mundos de 1926".

Modo(s)

En las secciones "Dispositivos", "Códigos", y "Códigos colapsados", la escritura apunta a ser estrictamente descriptiva. Este discurso está destinado a destacar las percepciones superficiales dominantes, tal como fueron ofrecidas por ciertos fenómenos materiales, y las visiones del mundo dominantes tal como fueron producidas por ciertos conceptos durante el año 1926. Cada entrada evita, todo lo posible, "expresar" la "voz" individual del autor, evita las interpretaciones profundas y evita las contextualizaciones diacrónicas a través de la evocación de fenómenos y visiones

del mundo que ocurrieron "antes" y "después" de 1926. Se supone así que cada entrada alcanzará una máxima concreción y concentración en la superficie. En caso de que sea posible, la estructura y estilo de las entradas debería estar determinada por los fenómenos individuales que cada una de ellas trata. En su convergencia y divergencia, las entradas finalmente no buscan producir ninguna "atmósfera" (o *Stimmung*) específica. Si algún lector descubriese, por ejemplo, un cierto "temperamento heideggeriano" en este libro, tal impresión debería ser explicada como un síntoma del impacto que el año 1926 tuvo en Heidegger, en lugar de como un síntoma de la ambición del autor por imitar el estilo de Heidegger. En contraste con las cincuenta y una entradas, "Después del 'Aprender de la Historia'" y "Ser-en-los-Mundos de 1926" están escritos en la prosa académica corriente del autor (lo cual no fue tomado por éste como una licencia para intentar frustrar a lectores no especializados).

Lo que está en juego

Hacer olvidar, al menos a algunos lectores, durante el proceso de lectura, que *no* están viviendo en 1926. En otras palabras: conjurar algunos de los mundos de 1926, re-presentarlos, en el sentido de hacerlos presentes de nuevo. Hacer esto con la mayor inmediatez alcanzable en un texto historiográfico (como opuesta a, por ejemplo, las fotografías, documentos sonoros u objetos materiales). Aunque el autor tuvo que inventar una forma textual específica para cada entrada, el éxito de este libro como un todo depende de la afirmación de que el libro mismo *no* fue "creado" (es decir, de la afirmación de que su contenido es completamente referencial). El efecto de conjurar el pasado está basado en esta implicación, más o menos "ontológica". Una novela histórica (si el autor fuese de todos modos capaz de escribir ficción) no habría cumplido este propósito –al menos, no habría cumplido el mismo propósito. ¿Y qué es lo que *no* está en juego? La posición académica del autor, él espera; su situación financiera, él teme; así como cualquier intento de interpretar o entender los mundos de 1926 (ya sea intrínsecamente o a partir de lo que le precedió y siguió). Finalmente, el autor no se sentiría desilusionado si supiese que los mundos de 1925 o 1927 (y así sucesivamente) no fueron demasiado diferentes de estos mundos que él reconstruyó para 1926. Su libro no es acerca de producir una descripción individual del año 1926; es acerca de hacer presente un ambiente histórico del cual sabemos (tan sólo) que existió en algunos lugares durante el año 1926.

Pregunta

¿Qué podemos hacer con nuestro conocimiento sobre el pasado, una vez que hemos abandonado la esperanza de "aprender de la historia" con independencia de medios y costos? Ésta no es necesaria y "hermenéuticamente" la única pregunta que un lector necesita a efectos de entender este libro; en cambio, es la pregunta que el autor piensa que lo empujó a escribir. Esta –por ahora perdida– función didáctica de la historia (al menos, una cierta concepción de esta función didáctica) parece estar cercanamente relacionada con el hábito de pensar y representar la historia como una narrativa. Si esto es verdad, entonces una actitud postdidáctica *vis à vis* nuestro conocimiento acerca del pasado tiene que implicar la búsqueda de formas no narrativas de representación historiográfica. Pero el argumento que comienza con estos pasos es ya demasiado "fluyente". La pregunta real detrás de la pregunta sobre qué hacer con nuestro conocimiento del pasado no es sólo aquella –más o menos técnica– de cómo escribir o representar la historia. Es sobre todo la pregunta acerca de qué imaginamos que el pasado "es" (la pregunta acerca del pasado como "material bruto"), antes de que comencemos siquiera a pensar acerca de posibles formas para su representación.

Tesis

En la medida en que no sabemos qué hacer con nuestro vasto y rápidamente creciente conocimiento acerca del pasado (no teniendo ya la historia ninguna función pragmática obvia), debemos examinar los impulsos más o menos preconscientes que pueden motivar nuestra fascinación con la historia. Este libro presupone que un deseo específico actúa aquí: un deseo de "hablar a los muertos" –en otras palabras, un deseo por experimentar de primera mano mundos que existieron antes de nuestro nacimiento. Satisfaciendo este deseo, el libro da a luz –más implícita que explícitamente– ciertos rasgos de lo que "nosotros" (gente educada dentro de la cultura Occidental de 1997) imaginamos que "es" la historia. Todos nosotros parecemos estar de acuerdo con que ya no pensamos la historia como una dinámica de "desarrollo" "unilineal" y "totalizadora". Más allá de esta negación, sin embargo, no hay ninguna forma dominante de imaginar y representar la historia. Si la imaginamos y la representamos sincrónicamente, como lo hace este libro, nos damos cuenta de que los elementos de semejante sincronicidad no convergen en un cuadro homogéneo y coherente. Sin embargo, y acaso paradójicamente, este libro sugiere la existencia de una "red" o "campo" de (no sólo discursivas) realidades que conformaron fuertemente las conductas e interacciones

de 1926. Tan fuerte es realmente la impresión que, al menos implícitamente, este libro hace un reclamo contra toda afirmación de que responde a una agenda subjetiva o colectiva. ¿Y cómo podría un libro ocupado en la simultaneidad histórica *no* arribar precisamente a esta conclusión? Después de todo, no hay conceptos de acción ni de agencia que no requieran de la secuencialidad como su marco de referencia. Pero esa es precisamente la única forma de pensar la historia con la cual la idea de simultaneidad histórica es incompatible.

Contexto

No podemos evitar tener la impresión de que la actual situación en las humanidades –al menos cuando miramos desde el presente– marca un momento comparativamente débil. (Por supuesto, tal impresión podría cambiar en una retrospectiva; también podría sufrir de los problemas usuales de las evaluaciones autorreflexivas). En cualquier caso, el presente parece ser un tiempo de gran sofisticación, cuando afirma que algunas certezas y asunciones "no funcionan más" –y de aún mayor cautela cuando tiene que llenar los huecos que dejaron esas certezas y esas asunciones desvanecidas. El momento parece corresponder con el "fin de la metafísica", como lo describe Derrida en *De la gramatología*: estamos más allá de la metafísica, pero nunca dejaremos a la metafísica realmente atrás. También carecemos de alternativas fuertes para sustituir opciones que ya no parecen viables. El marxismo no es sino una memoria nostálgica o incómoda, especialmente en sus resurrecciones y reencarnaciones más recientes (¡las buenas intenciones no arreglan una epistemología caduca!). La deconstrucción se ha vuelto, o bien amarga y sectaria (hay un aire de Santos de los Últimos Días alrededor de algunos de los deconstructores de hoy en sus negros atuendos), o ha sido absorbida por el espíritu interpretativo y hermenéutico general. El *charme* (y el impacto) del *New Historicism* se ha secado demasiado rápido. Y así sucesivamente. Para empeorar las cosas, el autor siente que sobre su generación existe una gran presión para que presente algo nuevo, algo no exclusivamente escéptico; pero piensa que él no es particularmente bueno para la escritura programática –es decir, para el género de escritura que, sin duda, hace falta para ello. A pesar de ello, él siente que él y los académicos de su generación se volverán, para los académicos de la siguiente generación, lo mismo que Reinhart Koselleck, Niklas Luhmann, Jean-François Lyotard, Richard Rorty, Hayden White y Paul Zumthor (una genealogía puramente masculina, él lo admite apesadumbrado) han sido para él. No obstante la posibilidad de fracasar, este libro es, por el momento, lo mejor que él puede ofrecer como reacción a esta expectativa autoimpuesta.

Ayuda

"Ayuda", en el sentido ofrecido por las pantallas de nuestros computadores, puede ser encontrada en los capítulos "Después del 'Aprender de la Historia'" y "Ser-en-los-Mundos de 1926". Especialmente para lectores con un interés profesional, estos capítulos proveen una doble contextualización del libro como perteneciente a una situación intelectual y académica específica. "Después del 'Aprender de la Historia'", por un lado, describe conceptos y usos contemporáneos de la "historia", y se espera que muestre cómo tanto el experimento que constituye este libro como la estructura en la que está realizado son reacciones al estatus específico de la "historia" en nuestro presente. El capítulo explica también por qué el autor eligió un año al azar como tema de este libro –aunque él no va tan lejos como para afirmar, al fin, que este año tiene una importancia particular (pero hasta aquí oculta). "Ser-en-los-Mundos de 1926", por otro lado, sugiere cómo este libro puede ser usado para cosas diferentes de hacer presentes los mundos de 1926. Los casos testigo son lecturas históricas intensas de tres textos –lecturas desarrolladas en el contexto de los "mundos de 1926" tal como son presentados en las cincuenta y una entradas. Los textos de referencia son *Sein und Zeit* de Martin Heidegger, *Kampf der Gestirne* de Friedrich Blunck y *Nigger Heaven* de Carl van Vechten.

Propósito

El autor nunca pretendió que este libro contuviese nada edificante, ya sea en sentido moral o político. Pero a veces, como todos sabemos, nuestras mejores intenciones no logran protegernos contra nuestras más incómodas urgencias. Asi el autor no ha hecho una fuerte inversión tratando de ser original, ser inteligente, producir belleza estilística y demás. La máxima intención del libro está mejor capturada en la frase que fue su subtítulo original: "un ensayo sobre la simultaneidad histórica". El libro pregunta en qué medida y a qué costo es posible hacer presente de nuevo, en un texto, mundos que existieron antes de que su autor naciese –y el autor es completamente consciente de que tal emprendimiento es imposible. Aunque el libro comparte algunos de los *leitmotifs* de lo que puede ser llamado "filosofía posmoderna" (la negativa a pensar la Historia como un movimiento homogéneo y totalizador, el argumento a favor de una concepción 'debil' de subjetividad, la fascinación con las superficies materiales), hay, el autor piensa, sólo una razón para reconocerlo como "postmoderno", y es una razón negativa. El autor cree que la batalla académico-ideológica por la preservación de los valores "modernos" y "modernistas" (es decir, no "postmodernos") es una causa perdida. ¿Pero

a quién interesa la respuesta del autor a una pregunta que nadie le hizo? Si el libro no tiene mensaje ético o político, ¿deberían los lectores acaso tomar su forma como el "mensaje"? Esto implicaría que el autor está esperando que muchos académicos adopten, imiten y desarrollen el discurso que él "inventó". La verdad es, sin embargo, que se sentiría casi culpable si el libro crease jamás alguna suerte de moda (lo que no parece ser ninguna seria amenaza después de todo). Pues, como no hace falta aclarar, lo que falta no son escuelas o estilos en la academia. Acaso el problema sea que, tal como están las cosas, todo está condenado a quedar como un experimento.

DISPOSITIVOS

AEROPLANOS

Los aeroplanos lucen robustos, no frágiles o elegantes. Algunos de ellos alcanzan dimensiones enormes, como el Dornier Superwal, un hidroplano con dos motores Rolls Royce de 700 caballos y una envergadura de 28 metros. Sus hélices de madera son impresionantes, y están en general conectadas a la nariz en lugar de a las alas. La mayoría son biplanos. En los monoplanos, las alas están ubicadas encima del fuselaje. Esas alas a menudo cubren a los pilotos, quienes se sientan en angostas cabinas de vidrio o tras bajos parabrisas transparentes. En este último caso, la cabeza y los hombros del piloto se convierten en parte de la silueta del aeroplano; pero aun cuando el cuerpo del piloto esté encerrado por el aeroplano, él permanece visible. El avión y el piloto, juntos, parecen un centauro con un cuerpo enorme y una diminuta cabeza. Esta forma puede disparar dos diferentes cadenas de asociaciones. Uno puede pensar en el cuerpo humano como reducido a un busto –un proceso en el cual algunas de sus partes se pierden y son reemplazadas por el cuerpo del avión. Lo que queda del cuerpo del piloto está integrado con el cuerpo de la máquina, y la vida del piloto depende de la capacidad del avión para sostenerse como ensamblaje de partes mecánicas. Alternativamente, uno puede pensar que el cuerpo humano se ha desvanecido completamente. Pero la mente humana, simbolizada por la cabeza del piloto, tiene control sobre el mucho más poderoso cuerpo mecánico de la aeronave.

En una entrevista para el *Berliner Tageblatt*, publicada el 8 de abril, el teniente John A. Macready, a quien se identifica como profesor de economía de la universidad Leland Stanford, y quien afirma haber alcanzado recientemente la mayor altitud en la historia de la aviación (39 558 pies), describe la incapacidad del cuerpo y la mente humanas para percibir la velocidad de un avión (la cual sube normalmente hasta unas 100 millas por hora) mientras uno mira hacia afuera del aeroplano: "Usted no tiene una imagen clara de la velocidad a la cual se está moviendo en un aeroplano, excepto que mire los indicadores. No hay señales a través de las cuales usted pueda estimar la velocidad, debido a que está atravesan-

do nada más que aire". La experiencia privilegiada del piloto no es la velocidad, sino la vista de pájaro que puede tener de la tierra y el mar: "Uno podría, a la larga, obtener un mapa completo de los Estados Unidos a través de una serie de vuelos de gran altura. Volando sobre Dayton a una altitud de 3 000 pies o más, un piloto puede observar a izquierda y derecha: 100 millas al oeste está Indianápolis, 73 millas al norte está Columbus y 57 millas al sur está Cincinnati. A esa distancia, las ciudades se vuelven meras nubes de humo" [véase Azoteas Enjardinadas, Centro=Periferia (Infinitud)]. En palabras apasionadas y cargadas de orgullo de género, los pilotos, muchos de los cuales son ases de la Gran Guerra, interpretan a menudo la altitud que son capaces de alcanzar como símbolo de su superioridad militar: "El hombre que ocupa la posición más alta, obligando a su adversario a descender, tiene la ventaja".

Los aeroplanos intensifican el efecto de cualquier acción o evento, y emergen por ello como elementos estándares dentro de varios géneros diferentes de narrativa. El 18 de septiembre, *Caras y Caretas* publica un informe, con fotografías, sobre el secuestro de dos niños de su escuela de Buenos Aires. Según se afirma, por el precio de 4 000 pesos fueron transportados en un avión Junkers a Río Grande, en Brasil, donde vive su padre. La simpatía del narrador apunta al secuestrador de mente tecnológica, Federico Ernesto Meier, "el padre que fue directo a la raíz de su demanda contra su mujer, arrancando a los dos chicos de la escuela en que estudiaban, y sacándolos del país". Por razones que no son obvias, los guantes de boxeo para la pelea por el campeonato mundial de peso pesado entre Jack Dempsey y Gene Tunney [véase Boxeo] son traídos a Filadelfia en aeroplano ("Guantes para la pelea llegan por correo Aéreo", *New York Times*, 21 de septiembre). Con menor necesidad práctica aún, Gene Tunney, el desafiante, viaja por aire desde su campo de entrenamiento en Stroudsburg, Pennsylvania, a Filadelfia, donde tiene lugar la pelea, cubriendo la distancia en menos de noventa minutos (*New York Times*, 23 de septiembre). Este agregado a la épica de una pelea de box contiene otros detalles coloridos: "Gene viajó en un avión Curtiss Oriole rojo, piloteado por las manos expertas de Casey Jones, conocido por desafiar con éxito las aventuras. El único pasajero que los acompañó fue Wade Morton, piloto de carreras de automóvil, quien terminó cuarto en el último clásico de las 500 millas de Indianápolis" [véase Automóviles]. Por tanto, no sólo Tunney bate un récord ya antes de la ceremonia de pesaje ("Por primera vez en la historia de los campeonatos de peso pesado, el desafiante voló al sitio de la pelea"); aún más impresionante: "no contento con la perspectiva de enfrentar a Dempsey y al destino, tuvo también que desafiar a la muerte". En la medida en que volar está asociado con el riesgo de muerte, da un aura de trascendencia a aquellas acciones y eventos con los que se conecta. A su arribo a Filadelfia, Tunney, el "Marine Fighter",

da una de sus conocidas "explicaciones filosóficas": "Si me estrello, no tiene importancia", declara el retador a la multitud de periodistas presentes que lo esperan en el aeródromo de la Marina. "Después de todo, la más larga de las vidas es muy corta. Por cierto, se trata del *show* de Rickard [el promotor], pero es también mi vida, no lo olviden" [véase Acción= Impotencia (Tragedia), Inmanencia=Trascendencia (Muerte)]. Las indicaciones de escenario para la tragedia *Orphée*, de Jean Cocteau, parecen invertir esta asociación entre los aeroplanos y el morir. Dado que el mito de Orfeo tiene que ver con la muerte, Cocteau quiere que el interior de la casa de Orfeo recuerde a los espectadores a un aeroplano: "La decoración debe evocar los aeroplanos o barcos usados en las fotografías *trompe-l'oeil* de ferias de condado" (Cocteau, 17).

Cada vuelo es una competencia contra la muerte, y los pilotos pueden perder esta competencia aun si no se estrellan. De acuerdo con la revista francesa *Mon Ciné*, Rodolfo Valentino murió de septicemia y endocarditis en un hospital de Nueva York el lunes 23 de agosto a las 12:10 del mediodía (exactamente un mes antes de la pelea Dempsey-Tunney) debido a que un aeroplano no logró llegar a tiempo con las medicinas necesarias para salvarlo: el mal tiempo lo obligó a aterrizar en Boston cuando iba en camino de Detroit a Nueva York. En *Feuer und Blut*, de Ernst Jünger, los aeroplanos son un elemento recurrente en las situaciones existenciales más extremas de la Gran Guerra. El narrador en primera persona ve, "en la cima de una pequeña colina a la distancia, la sombría silueta de un aeroplano exhausto y una casa arruinada" (142), y su vida está siendo constantemente amenazada por aviones enemigos que controlan desde arriba el campo de batalla: "Los aviones cazan encima nuestro; uno de ellos se desploma hacia la tierra, envuelto en llamas. Es consumido entre grandes chorros de fuego" (156-157). Cuando las máquinas voladoras son alemanas, la ambigua mezcla de peligro y belleza se cambia por la más homogénea impresión de un paisaje dramático: "La noche está cayendo. El sol ya ha desaparecido en el oeste tras cortinas rojo sangre. Un escuadrón de cazas alemán, que ruge sobre el campo de batalla, centellea en los últimos rayos del sol" (197).

Mientras que, en tales escenas de guerra, la vida de los hombres depende del funcionamiento aceitado del avión del que el cuerpo humano se ha vuelto una parte subordinada, el vuelo como deporte presenta el avión como un cuerpo sustituto cuya eficiencia puede ser casi completamente controlada (y, sobre la base de ese control, continuamente mejorada) por la mente humana. En última instancia, la competición deportiva está subsumida por una masa de pruebas tecnológicas y documentación –y tanto es así, que puede insumir un largo tiempo identificar al ganador: "El orden en el cual los aviones completan sus rutas no es necesariamente decisivo para la ubicación final, pues el desempeño técnico aún tiene

que ser evaluado. El resultado definitivo depende de una fórmula compuesta por seis partes individuales, consistentes en pruebas de desempeño. Éstas, probablemente, habrán sido evaluadas para el fin de esta semana" (*Der Tag*, 10 de junio). Tales competiciones y los logros en ruptura de récords que permiten son heraldos de un futuro en el cual la vida diaria estará basada en la tecnología. El constructor de coches Renault dona un trofeo, la "Coupe Renault", para vuelos de larga distancia sin escalas. El 28 y 29 de octubre es ganado por los pilotos franceses Costes y Rignot, quienes cubren los 5 400 kilómetros entre París y Jask, en el golfo de Omán, en treinta y dos horas (*Années-mémoire*, 179). Los vuelos compuestos de varias etapas, llamados *raids*, están inaugurando nuevas rutas de larga distancia, como París-Teherán, París-Pekín, Londres-Sidney, Londres-Kapstadt, Berlín-Lago Baikal, y España-Argentina. En el contexto de este último *raid* tiene lugar el primer vuelo trasatlántico: Ramón Franco, un hermano del general más joven del ejército español, junto a dos técnicos, cruza el océano en un hidroplano entre Porto Praia y una isla de la costa brasileña. El estilo del diario de Franco, publicado algunos meses después de cumplida su empresa, es notoriamente poco heroico. Terminando con un breve sumario de "los resultados técnicos del *raid*", es la narrativa de un ingeniero [véase Ingenieros, Comunicaciones Inalámbricas] que presenta su experiencia a una audiencia no profesional: "Dentro de muy pocos años, lo que hoy puede ser cumplido sólo como un *raid* se convertirá en navegación estándar, gracias a los grandes progresos que han hecho los aviones en un corto período de tiempo. En este *raid*, hemos demostrado que el avión puede resistir con éxito toda clase de climas, incluidas las tormentas tropicales. La comunicación inalámbrica nos ha ayudado de tal modo que en el futuro se volverá indispensable para vuelos sobre agua o desierto" (Franco, 286). Dado que Franco rechaza toda clase de publicidad comercial –va tan lejos como para excluir de la tripulación al famoso fotógrafo Alonso después de las primeras etapas de su vuelo (108ss.)– parece estar sinceramente sorprendido por su nuevo estatus como celebridad [véase Estrellas]. Pidiendo su autógrafo, sus admiradores quieren obtener un trazo de ese cuerpo que ha enfrentado valerosamente un peligro letal: "Existe en este país [Brasil] una manía de la que no habíamos sabido o previsto cuando partimos. Esta manía ciertamente viene de Inglaterra o de Estados Unidos, porque nosotros los latinos no la tenemos. Consiste en el hecho de que todo el mundo quiere recolectar y guardarse el autógrafo de cualquier persona que se haya distinguido de algún modo. Nosotros fuimos las víctimas de esa manía" (202).

Dos formas diferentes pero complementarias de explotación económica acompañan tales emprendimientos pioneros. En un nivel pragmático, los más recientes descubrimientos técnicos encuentran aplicación

inmediata en los planes de las aerolíneas comerciales que recién comienzan a volar. La alemana Lufthansa es fundada el 6 de enero; para diciembre, tiene vuelos programados a cincuenta y siete ciudades europeas, ha inaugurado un servicio nocturno regular entre Berlín y Königsberg y está vendiendo pasajes a un precio tan bajo como 20 marcos. Tal estrategia de mercado hace al viaje por avión accesible para profesionales de buen nivel económico. El *Berliner Zeitung am Mittag* es distribuido parcialmente por via aérea, y Lufthansa ofrece por primera vez pasajes de ida y vuelta en sus rutas Berlín-Dresden y Berlín-Copenhagen todos los días de la semana, incluyendo hotel y boletos panorámicos, por 260 y 435 marcos respectivamente (*Berliner Volks-Zeitung*, 14 de mayo). Al mismo tiempo, los avances técnicos sensacionales en aviación y su rápida institucionalización generan más entusiasmo y orgullo colectivo que ningún otro tipo de evento. Volar se vuelve así una arena de competencia nacional. El 9 de mayo, el oficial de marina de los Estados Unidos Richard Evelyn Byrd, en un Fokker, hace el primer vuelo sobre el polo norte, batiendo por tres días a un vuelo de dirigible hecho por un equipo ítalo-noruego bajo la dirección de Roald Amundsen y Umberto Nobile, y patrocinado por el gobierno italiano (*Années-mémoire* 116-117; *Chronik*, 95) [véase Polaridades]. Ramón Franco parece determinado a organizar su vuelo como una empresa exclusivamente española. Evita cuidadosamente entrar en negociaciones con un equipo italiano que planea un vuelo trasatlántico. La exitosa culminación de su propio *raid* independiente desata celebraciones nacionales simultáneas en Buenos Aires y Madrid, así como una ola de nuevo entusiasmo por los lazos de hermandad que supuestamente unen a las sociedades hispánicas del mundo –a pesar de la intensa rivalidad entre Argentina, la estrella naciente entre las naciones no- europeas, y la madre resentida (Gumbrecht, 171ss.). Las empresas en Buenos Aires compiten en la publicación de optimistas avisos de felicitación en los periódicos y revistas locales: "¡Franco!... Mensajeros de paz de nuestra amada España. Para todos ustedes, águilas doradas de la raza hispánica, la empresa de M. Zabala rinde el más ferviente homenaje. ¡Viva Argentina! ¡Viva España!" (*Plus Ultra*, 118). La celebración del vuelo de Franco parece el resurgimiento y continuación de una tradición nacional gloriosa, y así lleva, paradójicamente, a un cambio de símbolos de progreso a metáforas de tiempo histórico congelado [véase Presente=Pasado (Eternidad)]. El nombre del avión de Franco, el *Plus Ultra* ("Siempre más Lejos") apunta a los incesantes esfuerzos por ir más allá de las fronteras del mundo conocido, y cita también el lema del rey Carlos I de España, "en cuyo territorio nunca se ponía el sol":

Es España –aquella que un día,
blandiendo su espada,

trascendió todo límite humano,
sobrepasó todo humano desafío;
y en la paz como en la guerra
encerró el océano en cadenas de servidumbre
y rodeó la tierra con los grilletes de la esclavitud
...Ella gobernó el tiempo con su brazo desnudo;
no hubo nada que su paso no pudiese superar,
Y el *Plus Ultra* grabado en su escudo
es el lema glorioso de un sol que nunca se pone

Con el avión ahora como referencia clave para la manifestación del orgullo nacional y, subsecuentemente, para sentimientos de depresión nacional, las noticias de que los aliados han levantado sus restricciones de posguerra a la industria de aviación alemana es interpretada de modo optimista, como el momento de un cambio en el destino de la nación. Mientras tanto, el vuelo con planeadores se ha vuelto un ritual compensatorio entre el resentido pueblo alemán (Fritzsche, 103ss.).

El vuelo motorizado es una parte integral de todas las visiones colectivas e individuales del futuro. Silvio Astier, el héroe adolescente de la novela *El juguete rabioso*, de Roberto Arlt, sueña con una vida como ingeniero de vuelo. Pero al final de su primer –y, según se ve luego, último– día como empleado en la armada Argentina, aprende que no hay lugar para él debido a que se lo juzga demasiado talentoso como para un trabajo de auxiliar: "Vea amigo, el capitán Márquez me habló de usted. Su puesto está en una escuela industrial. Aquí no necesitamos personas inteligentes, sino brutos para el trabajo" (178). En el ensayo de Bonamy Dobrée "Timoteo o el teatro del porvenir", publicado en la *Revista de Occidente* de Ortega y Gasset, el público llega en un taxi aéreo al rascacielos donde está instalado el futurista teatro nacional: "Nuestro taxi aéreo nos dejó en lo que parecía ser el decimonoveno piso de un edificio, e inmediatamente entramos en un enorme embudo con forma de hipérbola, cuyas paredes estaban compuestas por filas de asientos. Podía albergar a unas veinte mil personas y parecía un anfiteatro romano, aunque difería en la inusual curvatura de las paredes y en el hecho de que los asientos continuaban hacia abajo, hasta la base del embudo" (171). Esto bien podría ser un set de filmación para *Metrópolis*, de Fritz Lang, donde "paredes hechas de manzanas urbanas, con forma de cañón, se elevan muy por encima del nivel de la calle. Automóviles y trenes corren sobre vías elevadas; aviones circulan como polillas" (Lang, 34). Por cierto, el movimiento de los aeroplanos en *Metrópolis* es tan liviano, y por momentos tan espasmódico como el de las polillas. Frenéticamente, van como dardos por corredores e itinerarios que son demasiado complejos para que la mirada del espectador pueda comprenderlos.

Pero lo que los directores y escritores entrevén como un dispositivo futurista altamente automatizado no puede escapar completamente de la sombra existencial de la muerte. El 5 de febrero, el piloto francés Ménard, con su cuerpo, severamente quemado, grotescamente roturado por las vendas, recibe de manos del secretario asistente del Estado para la Aeronáutica de su país la cruz de la *Légion d'Honneur* por haber rescatado numerosas bolsas de correspondencia tras la caída de su avión (*Annéesmémoire*, 29). El 22 de septiembre, un trimotor Sikorsky con una tripulación franco-estadounidense de cuatro hombres, bajo el liderazgo del *Capitaine* Fonck, no logra despegar del aeródromo Roosevelt en Nueva York para lo que se suponía sería el primer vuelo trasatlántico de oeste a este. El Sikorsky es destruido en "una masa de llamas y una enorme columna de humo". Dos miembros de la tripulación mueren. En la cobertura de prensa de este accidente, el lenguaje de la alta tecnología se convierte en melodramático existencialismo. Después de decir adiós "tan despreocupadamente como si estuvieran viendo partir a un amigo que se toma un barco a vapor", los admiradores del *Capitaine* Fonck "[miraron] con ojos ansiosos mientras la máquina iniciaba su camino. Sikorsky se paró juntando las manos, su rostro contraído vuelto impacientemente hacia su máquina, como si fuese a levantarla él por el aire por la mera fuerza de sus esperanzas". Después del accidente, los dos participantes sobrevivientes luchan por mantenerse calmos. El teniente Curtin, el segundo de a bordo norteamericano, trata "desesperadamente de mantener el control de sus nervios. Lucía calmo por fuera, pero se veía que estaba luchando por controlarse. Aun así, su espíritu fue tan fuerte como siempre". El francés es el primero en recuperar la compostura: "He pasado por experiencias más peligrosas", dice con un encogimiento de hombros (*New York Times*, 22 de septiembre).

En un nuevo libro para niños llamado *Winnie-the-Pooh*, una colección de cuentos acerca de un osito de peluche y su amigo humano Christopher Robin, el primer cuento imita irónicamente las palabras y los sentimientos de doble filo de los heroicos aviadores. Como un piloto compitiendo para establecer un récord mundial de altitud, Pooh flota "graciosamente hacia arriba en el cielo" agarrado al gran globo verde de Christopher Robin. Aunque nunca logra alcanzar la miel del panal al que espía en la cima de un árbol, el oso orgullosamente imagina cómo lo verán sus amigos desde la tierra: "¿No es esto maravilloso?" le grita Pooh hacia abajo a Christopher Robin. "¿Cómo me veo?" "Te ves como un oso colgando de un globo", dice Christopher Robin. "No", dice Pooh ansiosamente, "¿no me veo como una pequeña nubecita negra en un cielo azul?" Cuando las abejas descubren a Pooh, él naturalmente desea terminar su vuelo con la mayor rapidez posible. Dado que no se anima a saltar, Christopher Robin dispara al globo con su revólver de juguete –aunque

le da a Pooh antes, por error. "El aire salió lentamente, y Winnie-the-Pooh flotó hacia el suelo" (*World of Pooh*, 17ss.).

Entradas vinculadas

Automóviles, Azoteas enjardinadas, Boxeo, Comunicaciones Inalámbricas, Estrellas, Ingenieros, Polaridades; Acción=Impotencia (Tragedia), Centro=Periferia (Infinitud), Inmanencia=Trascendencia (Muerte), Presente=Pasado (Eternidad).

Referencias

Les Années-mémoire: 1926. Paris, 1988.
Roberto Arlt, *El juguete rabioso* (1926). Madrid, 1985.
Berliner Tageblatt.
Berliner Volks-Zeitung.
Caras y Caretas.
Jean Cocteau, *Orphée: Tragédie en un acte* (1926). París, 1927.
Chronik 1926: Tag für Tag in Wort un Bild. Dortmund, 1985.
Ramón Franco, *De Palos al Plata*. Madrid, 1926.
Meter Fritzsche, *A Nation of Flyers: German Aviation in the Popular Imagination*. Cambridge, Mass., 1992.
Hans Ulrich Gumbrecht, "Proyecciones argentino-hispanas, 1926". En *III congreso argentino de hispanistas: España en América y América en España, Actas I*. Buenos Aires, 1993.
Ernst Jünger, *Feuer und Blut: Ein kleiner Ausschnitt aus einer grossen Schlacht* (1926). Hamburg, 1941.
Fritz Lang, *Metropolis* (1926). Nueva York, 1973.
A.A. Milne, *The World of Pooh* (1926). Nueva York, 1957.
Mon Ciné.
New York Times.
Plus Ultra (Buenos Aires).
Revista de Occidente.
Der Tag.

AMERICANOS EN PARÍS

> Seis deliciosos días en el mar... luego París. El lujo de la incomparable cocina, y el servicio a bordo del *Paris* y el *France* le agregan seis días de París a sus viajes. Estos trasatlánticos franceses de lujo navegan a Plymouth, Inglaterra... y luego, a Le Havre, donde un tren especial estará esperando para llevarlo a París en tres horas. Los trasatlánticos de clase única van directamente a Le Havre, el puerto de París. Las distancias son cortas en Francia: la Riviera está sólo a una noche de París... mientras que África del Norte está sólo a un día de viaje a través del Mediterráneo. El servicio Nueva York – Burdeos – Vigo lo llevará a usted a la belleza inusual del sur de Francia y España.

Como para demostrar cuán de moda están los viajes trasatlánticos [véase Trasatlánticos], las "Notas Sociales" de la edición del 21 de septiembre del *New York Times* reproduce este aviso de la French Line, junto a abundantes referencias a miembros de la alta sociedad que van o regresan de Europa: "La Sra. S. Stanwood Menken y Arthur Menken son esperados hoy, luego de pasar dos meses en Europa". "El Sr. Harold Irving Pratt y la Sra. Eleanor Pratt de Welwyn, Glenn Cove, L. I., partirán hoy a Europa". En un artículo del 25 de julio, el corresponsal parisino del *Berliner Morgenpost* tiene, con seguridad, razón al interpretar esta avalancha de americanos que viajan a la capital francesa como "una consecuencia de la inflación". Junto con la continuada fortaleza de la economía estadounidense, la crisis del franco hizo a Europa accesible incluso para aquellos cuyos nombres no aparecerán nunca en la columna de sociales de ningún periódico.

Pero ¿por qué se vuelve una verdadera obligación social, si no una obsesión, emprender viajes tan caros y tan largos? [véase Centro=Periferia (Infinitud)] ¿Qué esperaban los viajeros estadounidenses de su estadía en París? Muy pocos entre ellos van a (o pasan por) París con algún propósito específico, como lo hacen varios miles de soldados estadounidenses que, a comienzos del otoño, comienzan a bajar de la ocupada *rhineland* alemana, junto a tropas francesas e inglesas (*New York Times*, 22 de sep-

tiembre). Las estrategias de venta de la industria del turismo sugieren que, para la mayoría de los viajeros estadounidenses de buen pasar, París y Francia son el lugar de máximo refinamiento en cuanto a estilo de vida y cultura. Ahora que el progreso tecnológico ha hecho los viajes trasatlánticos relativamente seguros, experimentar la cultura europea de primera mano se está volviendo un elemento estándar en la educación de los adolescentes de familias de clase media alta y alta.

En *The Sun Also Rises,** la primera y ya muy exitosa novela de Ernest Hemingway, Jake, el narrador, y su amigo Hill se encuentran con una familia de turistas americanos que hace un viaje en tren de Francia a España [véase Vías Férreas]

> En nuestro compartimiento había un hombre, su mujer y su joven hijo. "Supongo que ustedes son americanos, ¿no? preguntó el hombre. ¿Están teniendo un buen viaje?" "Maravilloso", dijo Bill. "Eso es lo que uno quiere hacer. Viajar cuando uno es joven. Mamá y yo siempre quisimos salir, pero tuvimos que esperar hasta ahora" [...] "Oiga, este tren está lleno de americanos", dijo el esposo. "Hay siete vagones de gente de Dayton, Ohio. Están de peregrinaje a Roma, y ahora vuelven para Biarritz y Lourdes". "Así que eso es lo que son... Malditos puritanos". "¿De qué parte de Estados Unidos son ustedes, muchachos?" "De Kansas City", dije. "Él es de Chicago". "¿Ustedes van también a Biarritz?" "No. Vamos a pescar a España" (87ss.).

Tener que viajar en un compartimiento con esos compañeros estadounidenses, es una interferencia no bienvenida en la experiencia europea de Jack y Hill. Aunque la familia de Dayton está haciendo un peregrinaje cultural, no religioso, y aunque incluso Hill y Jake están meramente siguiendo las instrucciones de la industria turística acerca de viajar desde París hacia el sur ("las distancias son cortas en Francia"), los protagonistas de Hemingway desprecian juntos a todos los demás estadounidenses como "malditos puritanos". Pues puritanismo, prohibición y admiración muda por el refinamiento europeo es exactamente aquello de lo que tratan de escapar los personajes de *The Sun Also Rises*, y sus modelos de la vida real (los amigos estadounidenses de Hemingway en París). Jake Barnes, el *alter ego* del autor, es un periodista que ha quedado sexualmente impotente debido a una herida de guerra y está buscando reencontrar algún sentido para su vida. Brett, cuyo retrato está inspirado por una conocida de Hemingway en París, Lady Duff Twysden, nunca puede superar el trauma causado por la muerte de su novio en la guerra. Ella busca satisfacción –y por supuesto, encuentra frustración– en excesos sexuales

* Literalmente, *También el sol sale*. Fue traducido al castellano bajo el título de *Fiesta*. [N. de T.].

y alcohólicos regulares –después de los cuales ella siempre regresa a Jake, cuya impotencia convierte tal intermitente cercanía en un círculo vicioso. Robert Cohn, el personaje basado en Harold Loeb, un rico judío emigrado que ganó una vez el campeonato de box de pesos medianos de la Universidad de Princeton [véase Boxeo], está enamorado de Brett –una pasión que es la imagen del *affair* de Loeb con Lady Duff, así como el desprecio de Brett y el narrador por Cohn es la imagen de la condescendencia que Hemingway y Lady Duff muestran hacia Loeb. Bill, el amigo de Jake, un escritor de Chicago que se ha vuelto exitoso en Nueva York, es modelado a partir de Bill Smith, un compañero de juventud de Hemingway en Oak Park, Illinois (Burgess, 48ss.). En lugar de admirar el refinamiento de la cultura europea, lo que tales representantes de la "generación perdida" americana están buscando en París es lo que perdieron en casa: una actitud más liberal hacia las relaciones extramaritales y homosexuales (Benstock, 99ss.; Prost y Vincent, 536ss.), un entorno receptivo para sus reclamos de talento artístico y, sobre todo, licor fuerte [véase Bares]. Su celebración de la victoria de Gene Tunney sobre Jack Dempsey en la pelea por el campeonato mundial de peso pesado, según la describe el *New York Times* el 24 septiembre, se volvió una orgía nacional lejos de casa: "La más típica de las multitudes norteamericanas se dio cita en un conocido bar americano en el corazón de París, junto a botellas de champagne y otras bebidas, abiertas para celebrar; escuchaban la lectura de boletines traídos cada pocos minutos de la oficina de un periódico americano".

A veces el motivo inmediato para la partida de un americano hacia Europa es un asunto amoroso desgraciado, o un divorcio, como en el caso del altamente aclamado (y aun más altamente pagado) diseñador Ralph Barton, quien llega a París en marzo. Si los que llegan de América tienen más que tales motivos puramente negativos, por lo general se desilusionan. Pues los intelectuales parisinos se permiten sentimientos de crisis y rituales de autoflagelación capaces de hundir a amantes del dolor psicológico como Barton en depresiones aún más profundas: "París es un asco. Lo confieso, yo que nunca me sentí así acerca de esto antes... Incluso los franceses están deprimidos al respecto y el suicidio es un asunto común. Está frío y húmedo continuamente. Y para terminar, yo estoy impotente" (Kellner, 135; Willet, 168). Así que, irónicamente, el título de la novela de Hemingway apunta precisamente a aquello que los viajeros existencialistas ya no podrán encontrar en París. Está tomado de un pasaje del Libro de Salomón: "Una generación pasa, y otra viene; pero la tierra dura para siempre... También el sol sale, y se pone, y corre al mismo sitio de donde salió". Los ritmos eternos de la naturaleza inspiran a los intelectuales estadounidenses añoranza por un fundamento elemental para la vida, por algo que resista a su experiencia de la superficialidad siempre cambiante y siempre frustrante del mundo que dejaron atrás en

sus casas [véase Autenticidad *vs.* Artificialidad]. España, África y América Latina, acaso aún más que París, se han vuelto los espacios donde la imaginación intelectual proyecta tales deseos. Un entusiasmo frecuentemente frenético por la corrida y sus rituales epitomiza la convergencia entre el concepto del cuerpo como el fundamento elemental de la existencia humana y la añoranza del viajero por una esfera de trascendencia [véase Corridas de toros]. Es por ello que los caracteres de *The Sun Also Rises* siguen a Hemingway y a sus amigos en un viaje que éstos inician en 1925 a la fiesta de Pamplona, cuya tradición local permite a los espectadores unirse a los toreros y experimentar directamente la presencia de la fuerza física impresionante de los animales como presencia de la muerte [véase Inmanencia=Trascendencia (Muerte)]. Es esa la razón por la cual, en lugar de sólo imaginar tierras australes, es importante estar allí.

Por cierto, la publicidad de la industria turística ya no se concentra exclusivamente en París. Con clientes adinerados siendo invitados también a la "Pintoresca España, la Tierra del Romance y la Belleza", es difícil trazar cualquier distinción social entre turistas de clase media y turistas intelectuales entre las Américas y Europa. Refiriéndose a un turista de clase media alta con ambiciones intelectuales, D. H. Lawrence probablemente está siendo serio e irónico a la vez cuando, en el capítulo inicial de *La serpiente emplumada* (20), hace un comentario acerca de la fascinación de su personaje por la corrida de toros en México: "¡Estaba viendo VIDA, y qué cosa mejor puede hacer un americano!" [véase Autenticidad=Artificialidad (Vida)]. Tales parecen ser las emociones con las que la señora Walter –la esposa del alcalde de Nueva York, en viaje de buena voluntad por Berlín– reacciona a su encuentro con el recientemente designado presidente alemán (y héroe de guerra) von Hindemburg, cuya imagen pública, al menos entre los intelectuales alemanes, es mayormente la de un militar obtuso y crecientemente senil. Para la Sra. Walker, en cambio, von Hindemburg es como Europa –es viejo y es vida: "La experiencia más grandiosa que tuve durante mi estadía en Alemania fue la recepción de ayer con el *Reichspräsident* von Hindemburg. Pensé que iba a ver a un hombre frágil de ochenta y cinco años, pero, por el contrario, me enfrenté a un anciano magnífico, que de ningún modo parece arqueado por la carga de sus años. Fui recibida con frescura juvenil, vitalidad y una sorprendente elasticidad. A ello siguió una cálida conversación" (*8 Uhr-Abendblatt*, 19 de octubre).

Los americanos de Nueva York o del medio oeste no son especialmente interesantes; los europeos están mucho más impresionados por los latinoamericanos, quienes, ya sea con su dinero o con su talento, conquistan el Viejo Mundo. Mientras Carlos Gardel, una estrella naciente entre los cantores de tango argentinos en la incipiente industria de la grabación [véase Gramófono], está triufando en su primera gira de concier-

tos en España a comienzos del año (Collier, 85ff.), criadores de ganado y estancieros del Río de la Plata se vuelven notorios por pagar la cuenta de todo el mundo en cabarets parisinos después de largas y a menudo ruidosas noches. El coronel Biguá, héroe de la novela de Jules Supervielle *Le Voleur d'enfants* (*El ladrón de niños*), quien vive en un voluntario exilio político en París, es perfectamente capaz de jugar este papel –aun cuando mantiene una orgullosa distancia respecto de la sociedad parisina, donde "la voluntaria esterilidad de tantos hogares franceses" le repele (Supervielle, 61). Dado que su matrimonio es también estéril, Biguá crea su propia "familia" robando niños de las atestadas calles de París. En su suntuoso apartamento, estos niños reciben todo el cuidado y la atención propia de futuros herederos; sus juguetes están diseñados para prepararlos para el "retorno" de la familia a Sudamérica: "En una caja inmensa hay una estancia sudamericana, con un rebaño de ganado vagando por el campo. Respiran aire lejano y se encuentran en París como por accidente. Esos eucaliptos, si los esparces por la alfombra ¡mira cómo hacen que se expanda el espacio que los rodea! (14). Luego, "con fuerza trágica..." (155), el destino interviene [véase Acción=Impotencia (Tragedia)]. Biguá se enamora de su última adquisición, una adolescente que, para variar, él compró a su padre. Pero Marcella, en cambio, cede a los impetuosos avances sexuales de Joseph, otro de los "niños" de Biguá, y queda embarazada. Sin dudarlo, el celoso coronel expulsa a este verdadero futuro padre de la "familia". A continuación, él comienza a perder su obsesión con la esterilidad: "¡Este apartamento, cuya esterilidad creí inalterable, está trayendo un ser humano al mundo!" (186). Habiendo roto el signo de su obsesión, Biguá se embarca en un trasatlántico hacia Sudamérica con su esposa y todos sus "niños" –sólo para descubrir que Joseph está siguiendo a Marcella, presente en el buque como un pasajero más, que ya no depende de su "padre" para pagar su pasaje. Al coronel no le queda otra solución que tirarse al océano –entre un continente que él realmente nunca conquistó y otro al cual aquellos que habían perdido sus corazones en Europa no podrían volver jamás.

Nacido en Latinoamérica, Supervielle, quien escribe su extraña narrativa de deseo trasatlántico entre "París, el Océano Atlántico y Uruguay" (222), es fácilmente aceptado como un autor francés por un amplio público lector. Los ciudadanos norteamericanos en París, en contraste, parecen hacer amigos franceses sólo en los márgenes de la sociedad. Elogiando a Barbette, un transformista americano que actúa en los *music-halls* parisinos, Jean Cocteau se permite –en medio de dudas– imaginarse Nueva York como un espacio para su deseo: "Después de años de norteamericanismo durante los cuales la capital de los Estados Unidos nos hipnotizó como un revólver, dejándonos con las manos arriba, la actuación de Barbette me mostró al menos al Nueva York real, con las plu-

mas de avestruz de su mar, sus fábricas, sus rascacielos de tul, su precisión, su voz de sirena, sus alhajas, su plumaje de luces". No sin muchas excusas explícitas e implícitas, Walter Benjamin admite, en una reseña sobre la traducción de una novela estadounidense, que lo que los intelectuales europeos tienden a ridiculizar como "lo *naive* de lo norteamericano" tiene un *charme* y una pureza perdidos hace mucho en su propio continente: "El hecho de que esta novela ha sido un *bestseller* durante meses pone al público norteamericano, que ha sido tan duramente criticado, bajo una luz más favorable. Demuestra no sólo la infantil afección que tienen los *yankees* por los niños... sino una real condición *naive*, que disfruta con una historia de amor que es bella únicamente porque el poeta la narra con una pureza tan inusual" (Benjamin, 43).

Además de intelectuales que son percibidos como diferentes debido a una falta o a un exceso de sofisticación, los norteamericanos son, en el mejor de los casos, meramente tolerados por los europeos como clientes que gastan su dinero. Así, aun admitiendo que el ejemplo del turismo americano ha animado los viajes por el continente, el principal de la Asociación de Hoteleros, en un artículo para el *Berliner Tageblatt* del 25 de julio, mantiene un nivel de discurso estrictamente descriptivo: "Hoy tenemos bastantes más huéspedes que antes. Ser cosmopolita significa estar americanizado. Significa también estar influido por los deportes y los problemas del cuidado corporal. Estas cosas han revolucionado la cocina hotelera. ¿Quién todavía toma sopas con mucha grasa en estos tiempos?" En su párrafo de conclusión, sin embargo, no puede resistir la tentación de ridiculizar lo que es generalmente visto como una falta de madurez intelectual de los americanos: "Así mismo, los huéspedes se han vuelto más políticos. En Alemania, no podemos seguir la práctica americana de proveer a cada huésped con un periódico en el desayuno. Los huéspedes americanos pueden demostrar cierto interés ya sea que reciban el *Chicago Tribune* o el *New York Herald* sobre su bandeja de desayuno, pero el viajero alemán mostraría rápidamente su molestia en el hotel si el periódico no fuese precisamente de su gusto político". Para los europeos, la simplicidad de las visiones del mundo norteamericanas es proverbial. Como una enfermedad contagiosa, es visto como un elemento inmutable del carácter, aun de aquellos emigrantes que, luego de hacer fortuna en el Nuevo Mundo, terminan retornando a su país natal. Contando la saga de su respetable familia burguesa, el novelista alsaciano René Schickele rechaza tomarse en serio a un tal ancestro repatriado: "En el correr del año, todo peatón del Rheinweiler vino a sentarse con él en alguna reunión u otra. Bebiendo en la posada de la villa, trató de explicarles a qué se parecía un *cowboy* o un granjero. Fue su sueño transformarlos a todos en americanos, por lo menos exteriormente" (Schickele, 90). Como fenómeno de masas, los turistas americanos inspiran sentimientos –e incluso actos– de

odio entre los europeos. Especialmente en Francia, el dinero que gastan los americanos despierta resentimiento antes que sensación de oportunidad, o gratitud. El autor de un artículo en el *Berliner Morgenpost* del 25 de julio comparte esta visión:

> Alrededor de la medianoche esos pesados autobuses "Vea-París-de-Noche" se aproximan. Montmartre es su primer destino. Hasta la blanca y brillante iglesia del Sacre Cœur no hay mayores problemas. Pero más arriba en la cuesta, donde viven los pintores y bohemios, como últimos remanentes de la cultura de Francia, las cosas se complican. Varios cientos de franceses rodean el autobús con gestos de amenaza: "¡Quédense en casa, vendedores de cerdos de Chicago! ¡Los odiamos! ¡Estamos hartos de sus modales! ¡Váyanse a casa a contar allí el cuento de nuestra Babel pecaminosa, de la cual ustedes, puritanos, tienen tanto miedo, y por la cual no quieren ni siquiera pagar!" Después de una feroz escaramuza, los policías consiguen liberar el ómnibus y restaurar el orden.

Muy a menudo, los europeos dicen que no les interesa nada de Estados Unidos con excepción de su dinero. El periodista parisino Jacques Laval encuentra a Nueva York "una masa de banalidad, una ciudad de abstinencia y desolación, aburrida sin llegar a ser noble, una ciudad a la cual nadie puede extrañar" (Heimer, 55). Los viajes que hacen los europeos a América Latina están primariamente relacionados con negocios, como la visita del ex canciller alemán Hans Luther a Argentina en noviembre; esa parte del Nuevo Mundo es vista entusiastamente como el futuro: "Estoy convencido de que, no importa cuán brillante la situación actual de este país pueda ser ahora, un futuro cercano espera en el cual esa situación será mucho más gloriosa aún" (*Caras y Caretas*, diciembre). En contraste, cuando Estados Unidos es el tópico, sólo los pobres ven alguna esperanza en el mundo del capitalismo. Es este el caso con el protagonista del drama de *Dorothea Angermann*, de Gerhart Hauptmann. Hija de un pastor protestante en una ciudad de provincia alemana, la embarazada Dorothea es forzada por su padre a casarse con el hombre disoluto que la ha corrompido. La pareja recibe dinero suficiente para adquirir un pasaje de cruce del Atlántico. Pero las esperanzas de Dorothea se ven dramáticamente frustradas. Pierde su embarazo, su matrimonio se convierte en el fracaso que era previsible, y todo lo que encuentra en la sociedad norteamericana es humillación: "Te golpean, abusan de ti. Tienes que hacer la calle para ganar dinero. Un día te visten de pieles como a una muñeca, y al siguiente te dejan desnuda y parada en el frío. ¡Oh, qué prostitución interminable!... Tu sangre y tus nervios cambian, algo te pasa inconscientemente –pues si fuera consciente, uno se volvería piedra de la vergüenza" (Hauptmann, 75). El 8 de agosto el *Berliner Tageblatt* publica

un artículo sobre el destino de algunas camareras alemanas que habían llegado a trabajar a la Exposición del Sesquicentenario de Estados Unidos, en Filadelfia [véase Boxeo] –un artículo que parece una maligna versión no ficcional de la obra de Hauptmann:

> La quiebra del restaurante bávaro de Filadelfia ha dejado a 150 camareras alemanas (entre ellas, 75 bávaras) sin ningún recurso financiero... El destino de las camareras bávaras es aún incierto, pues el propietario no dejó ningún seguro depositado. Aún se espera un permiso de deportación para ellas. Pero las chicas se niegan a dejar el país, pues todavía tienen que cobrar su primer sueldo. Las camareras, que viajaron a pesar de las advertencias de la embajada alemana, dependen ahora completamente de la caridad pública... Fue una idea extravagante la de abrir un restaurante bávaro en el país de la Ley Seca. Probablemente Resl, Mirzl, y Fanny, ofrecían a sus clientes una jarra fría de... ¡agua mineral!

Sin querer admitirlo, los europeos sienten una atormentadora mezcla de fascinación y resentimiento. La única condición bajo la cual la fascinación y el deseo pueden ser explícitamente mencionados parece ser cuando éstos son catalogados como patológicos. En el *Almanach für das Jahr 1926*, publicado por el Internationaler Psychoanalytischer Verlag, Otto Rank presenta conversaciones provenientes de sesiones de terapia de una joven hondamente conflictuada (diagnosticada como "histérica"). El pasaje clave en la anhelante visión del futuro de la joven, que el analista detalla para los lectores del almanaque, contiene ciertos paralelismos llamativos respecto del destino de Dorothea Angermann y las camareras bávaras de Filadelfia: "Ella comienza su vida en Norteamérica lavando platos...., pero termina haciendo una fortuna y volviendo a casa coronada por el éxito. Aunque esta sinopsis de la novela familiar remarca la identificación de la chica con su exitoso padre, ella admite que, en su fantasía original, comienza como camarera en un local pequeño y sucio – y luego un americano rico llega: 'uno de esos que ya son ricos y no necesitan ganar más dinero', como su padre" (*Almanach*, 183). El único problema para el analista es la sobreabundancia de interpretaciones posibles para esta metanarrativa edípica, aunque nunca piensa en preguntarse por qué, de todos los sitios posibles, es en los Estados Unidos donde se ubica el escenario para el cumplimiento de los anhelos en la novela de esta familia, o por qué el equivalente idealizado del padre de la paciente tiene que ser norteamericano.

Al final de su narración de viajes *Rien que la terre*, el novelista francés Paul Morand, un amigo cercano de Ralph Barton, el diseñador neoyorquino que fracasó al buscar consuelo en París para su matrimonio roto, se interroga acerca de por qué los norteamericanos que vuelven a

casa saludan de modo tan entusiasta a la Estatua de la Libertad, mientras que los viajeros franceses vuelven a sus costas hartos e irritados:

> Aquí, en esta tarde de noviembre, en este triste y helado barco, cansados y tiritantes colonos, prostitutas de clase baja perfumadas de mala suerte, amargados funcionarios pobremente pagados, ansiosos hombres de familia con miedo al riesgo, gente que ha visto sus fortunas partirse al medio desde que dejaron Francia, fumadores de opio de lenguas amargas –todos están volviendo silenciosos, con sus espaldas dobladas... ¿Es que nos hemos convertido en los hijos más agrios de la raza europea, la raza que los tigres rehúsan comer debido a lo amargo de su carne? (Morand, 254-255).

¿Podría ser por el odio a sí mismos que los europeos odian a los americanos –y añoran América?

Entradas vinculadas

Bares, Boxeo, Corridas de toros, Gramófonos, Trasatlánticos, Vías férreas; Autenticidad vs. Artificialidad; Acción = Impotencia (Tragedia), Centro = Periferia (Infinitud), Inmanencia = Trascendencia (Muerte).

Referencias

8 Uhr-Abendblatt
Walter Benjamin, "Review of Margaret Kennedy, *Die treue Nymphe*", en *Gesammelte Schriften*, vol. 1, Frankfurt, 1972.
Shari Benstock, *Women of the Left Bank: Paris, 1900-1940*, Austin, 1986.
Berliner Morgenpost.
Berliner Tageblatt.
Anthony Burgess, *Ernest Hemingway*, Hamburgo, 1980.
Caras y Caretas.
Jean Cocteau, "The Barbette Act", en Man Ray y Jean Cocteau, *Barbette*, Berlín, 1988.
Simon Collier, *Carlos Gardel: Su vida, su música, su época*, Buenos Aires, 1986.
Gerhart Hauptmann, *Dorothea Angermann: Schauspiel*, Munich, 1926.
Mel Heimer, *The Long Count*, Nueva York, 1969.
Ernest Hemingway, *The Sun Also Rises*, Nueva York, 1926.
Internationaler Psychoanalytischer Verlag, *Almanach für das Jahr 1926*, Vienna, 1926.
Bruce Kellner, *The Last Dandy: Ralph Barton –American Artist, 1891-1931*, Columbia, Mo., 1991.
Paul Morand, *Rien que la terre: Voyage*, París, 1926.
New York Times
Antoine Prost and Gérard Vincent (eds.), *Histoire de la vie privée*, vol. 5: *De la première Guerre Mondiale à nos jours*, París, 1987.
René Schickele, *Maria Capponi*, Munich, 1926.
Jules Supervielle, *Le voleur d'enfants*, París, 1926.
John Willett, *Art and Politics in the Weimar Period: The New Sobriety, 1917-1933*, Nueva York, 1978.

ARTISTAS DEL HAMBRE

En su poema "Der Hungerkünstler", el escritor comunista Johannes Becher usa la profesión de artista del hambre como una metáfora para ciertos aspectos de la explotación capitalista. Prometiendo una cura de salud, un alegórico "dragón de la usura" tienta al "hombre" dentro de una de aquellas jaulas transparentes (*Hungerkästen*) donde los artistas del hambre se exhibían ante una multitud de espectadores que habían pagado su entrada. Entonces el dragón observa fascinado la "nada" que está dentro de la jaula: "Te encerré, hombre, en una jaula de hambre: / ¡Muérete sanamente allí de inanición! Con los ojos torcidos y cruzados, / mira con rabia a la nada. Es hora de ayunar" (Becher, 147) El poema describe la forma en la que tal "gente hambrienta" está rodeada por millonarios que disfrutan al ver la pobreza, del mismo modo que aprecian la representación artística de la crucifixión de Cristo: "Tu, nación hambrienta: en el distrito de los millonarios / las piedras sudan oro reluciente; / El sacerdote vela un nuevo Cristo de bronce / colgando de la cruz. Estacas y ataduras revolotean a su alrededor como angelitos" (136). Las metáforas de Becher son oblicuas –pues los artistas del hambre eligieron exhibir su sufrimiento como una actuación que agrada al público (y que, por tanto, les da dinero), mientras que el hambre común y corriente es una condición involuntaria de la vida del proletariado. Pero el poeta parece aceptar esta asimetría –probablemente porque le permite traer a luz un importante componente sadomasoquista de la explotación capitalista: los proletarios aceptan su sufrimiento de buen grado, y, para los capitalistas, desplegar ese sufrimiento ante los ojos del público puede significar ganancias económicas.

Una similar dinámica sadomasoquista atrae a miles de espectadores a pagar para contemplar las jaulas de los artistas del hambre –aunque a menudo esto está disfrazado bajo diversos discursos filosóficos, o incluso teológicos. Las muchedumbres frente a las jaulas admiran la paradoja de una existencia humana que, aislada de su nutrición terrenal, adquiere un aura casi trascendental: "Nos bebemos el viento, probamos

los gases, / humo gordo de aceites, vestido de rojo llameante / saboreamos, y cuando nieva comemos del suelo" (Becher, 134) [véase Inmanencia *vs.* Trascendencia]. Con placer erótico, los espectadores observan los signos de putrefacción en la superficie de los cuerpos que parecen acercarse al umbral que separa la vida de la muerte: "Para tal cuerpo agotado crecen úlceras / Mira, aparecen en torno a mi garganta, de varios colores" (135). Sobre todo, los artistas del hambre impresionan a su audiencia porque parecen enfrentarse a la muerte con los ojos abiertos: "Aún puedo sentirlo en las articulaciones: / Aún soy carne y huesos. Tú, Luz, / ligera pero lentamente come mi carne" (136) [véase Boxeo, Corridas de Toros, Resistencia, Montañismo, Momias, Carreras de Seis Días, Inmanencia = Trascendencia (Muerte). Como muchos atletas profesionales, los artistas del hambre llevan sus cuerpos al límite entre la vida y la muerte –pero, a diferencia de, digamos, los boxeadores o los toreros, ellos son libres de elegir el momento en que termina esa amenaza letal autoinfligida. Como los campeones entre los corredores de larga distancia, los mejores artistas del hambre están luchando por romper récords –pero en vez de empujar el límite tan lejos como pueden, ellos terminan normalmente su ayuno una vez que han batido la marca anterior. A finales de marzo, en Berlín, el artista del hambre Jolly establece un nuevo récord mundial al pasar cuarenta y cuatro días sin comer. El 21 de abril, también en Berlín, el equipo de hambrientos "Harry y Fastello" sobrepasa esta hazaña en un día. Casi exactamente un mes más tarde, el sábado 22 de mayo, Fred Ellern concluye en Viena un ayuno público de cuarenta y seis días y seis horas (*Chronik*, 98).

Puesto que nadie sabe exactamente dónde está la frontera entre debilidad y muerte para cada cuerpo en particular, sólo la muerte puede probar que el artista del hambre ha llegado a su límite último, y que, como los mejores boxeadores o escaladores, ha abandonado completamente el principio de autoconservación. Este problema de obtener evidencia de los deseos de los artistas del hambre de enfrentar el peligro de la muerte puede tener que ver con el hecho de que el mercado para sus actuaciones se ha vuelto inestable, aunque el entusiasmo por los deportes en general crece rápidamente. Mientras Jolly gana más de 100 000 marcos por venta de entradas, Harry y Fastello atraen a menos gente –tan poca que no alcanza a cubrir sus gastos. Para contrarrestar este declive, los artistas del hambre comienzan a condimentar sus espectáculos con ataques de locura y con un comportamiento ostentosamente agresivo. Eso, sin embargo, sólo parece generar la impresión de que el control que tienen sobre el riesgo de morir de inanición les permite manipular a los espectadores a su gusto. El tono de una breve noticia publicada por el *Berliner Volks-Zeitung* el 14 de mayo revela una sospecha general de fraude asociada con los artistas del hambre: "Nelson, el artista del hambre de

Leipzig, quien, como fue recientemente informado, era un estafador, y que fue llevado a un hospital, no ha respetado su promesa de ponerse a disposición del fiscal tras su salida del hospital. Según el *Leipziger Tageszeitung*, Nelson, junto a su manager, Schutzendübel, desapareció de Leipzig".

Lo que le falta al espectáculo del hambre es cierto grado de contingencia que pueda relativizar el autocontrol profesional del artista. Los escaladores, los nadadores del Canal o los aviadores, se exponen al poder gigantesco de los elementos, mientras que los corredores y los ciclistas alcanzan velocidades que exceden el tiempo de reacción del cerebro. La velocidad, la naturaleza y la tecnología legitiman la seriedad de su confrontación con la muerte, mientras que los colapsos nerviosos de los artistas del hambre inevitablemente parecen superficiales [véase Autenticidad *vs.* Artificialidad]. Al ofrecer sólo una mínima dosis de excitación visual dentro del lapso de tiempo que el espectador logra pagar para permanecer frente a sus jaulas, los artistas del hambre desarrollan hazañas que ya no corresponden a las últimas tendencias en la moda de la exhibición del drama de la existencia humana. Su grado de iniciativa personal es demasiado alto como para que el hambre se perciba como una confrontación con la muerte; sus frágiles cuerpos subrayan, más que cuestionan, la fuerza de la voluntad humana [véase Acción *vs.* Impotencia].

Desde 1924 se han lanzado al mercado cuatro breves textos en prosa de Franz Kafka, bajo el título *Ein Hungerkünstler*, en una edición de Die Schmiede, quien también publica los poemas de Johannes Becher (Wagenbach, 189). La tercera de las piezas de Kafka, que explora la psique de un artista del hambre, comienza por afirmar que los buenos tiempos de su profesión están llegando a su fin: "En las últimas décadas, el interés por el ayuno profesional ha declinado marcadamente" (175). El protagonista piensa con nostalgia en los días en que el trabajar como famélico era sensación a nivel internacional: "En cualquier caso, un buen día el mimado artista del hambre se halló de pronto abandonado por los buscadores de diversión, que lo dejaron atrás para dirigirse hacia otras atracciones más populares. Por última vez, su *manager* lo condujo en una rápida gira a través de media Europa, para ver si el viejo interés sobrevivía aquí o allá. Todo en vano: en todas partes, como por obra de un acuerdo secreto, la gente mostró un nítido rechazo hacia el ayuno profesional" (181). Puesto que está completamente consciente de las razones de esta crisis, el artista del hambre de Kafka se hunde en una depresión que, a veces, se torna en súbitos ataques de ira (a los que su *manager* trata de explotar como espectáculos psicológicamente interesantes). El estrecho círculo autoreflexivo dentro del cual el artista controla su propia actuación inevitablemente da lugar a sospechas de engaño: "Nadie pudo mirar al artista del hambre cada minuto, de día y de noche, y por tanto nadie pudo obtener eviden-

cia de primera mano de que su ayuno ha sido realmente riguroso y continuo; sólo el artista mismo pudo saber eso. Inevitablemente, entonces, él fue el único espectador de su propio ayuno que pudo sentirse satisfecho con el desempeño" (177). Aún más importante, el artista del hambre ficticio de Kafka está frustrado por el hecho de que nunca ayuna por más de unos cuarenta días. Él es consciente de que tal límite es arbitrario y que carece de dramatismo:

> El periodo de ayuno más largo fue establecido por su *manager* en cuarenta días... La experiencia había enseñado que el interés del público podía ser mantenido durante alrededor de cuarenta días, a través de campañas publicitarias crecientemente vigorosas, pero que superado ese lapso el público de la ciudad comenzaría a perder interés, y el apoyo comenzaría a desvanecerse... De modo que al cuadragésimo día la jaula adornada lujosamente de flores fue abierta, un público entusiasta llenó el salón, sonó una banda militar, dos doctores entraron en la jaula para declarar los resultados del ayuno a través de un megáfono... Y en ese punto, el artista se puso terco... ¿Por qué dejar de ayunar en este preciso momento, después de cuarenta días? Se había mantenido un largo tiempo, un tiempo inconmensurablemente largo. ¿Por qué parar ahora, cuando estaba en su mejor forma, o acaso todavía ni había llegado a su mejor forma?" (178ss.).

Privado sistemáticamente de cualquier proximidad peligrosa a la muerte, el artista del hambre entra en un periodo de declive profesional y emocional. Termina en un circo, como parte de un espectáculo de animales. Pero aun en esas circunstancias nadie se fija en él. Cuando, días, o acaso semanas después de su muerte, los espectadores del circo descubren su cuerpo, él ha conseguido, finalmente, dar prueba fehaciente de su deseo de enfrentarse con la muerte –pero ha cruzado la frontera entre la vida y la muerte del modo menos espectacular.

El artista del hambre es reemplazado por una pantera. A diferencia de lo que ocurría con él, el animal está tan lleno de vida que, confinado en la jaula que fue del artista, ofrece un espectáculo excitante para la multitud que ha pagado su entrada: "Su noble cuerpo, lleno hasta explotar de todo lo que necesitaba, parecía llevar la libertad consigo. En alguna parte entre sus mandíbulas ésta parecía acechar; y la alegría de vivir corría con tal ardiente pasión desde su garganta, que para los que miraban era difícil soportar el impacto que causaba. Pero forcejeaban y se empujaban, apiñados alrededor de la jaula, y les costaba mucho moverse de allí" (185).

Entradas vinculadas

Boxeo, Carreras de seis días, Corridas de Toros, Momias, Montañismo, Resistencia; Acción *vs.* Impotencia, Autenticidad *vs.* Artificialidad, Inmanencia *vs.* Trascendencia, Individualidad *vs.* Colectividad; Inmanencia = Trascendencia (Muerte)

Referencias

Johannes R. Becher, *Maschinenrhythmen*, Berlín, 1926.
Berliner Volks-Zeitung.
Chronik 1926: Tag für Tag in Wort und Bild, Dortmund, 1985.
Franz Kafka, *Ein Hungerkünstler* (1924), en *Die Erzählungen*. Frankfurt, 1961.
Klaus Wagenbach, *Franz Kafka: Bilder aus seinem Leben*, Berlín, 1983.

ASCENSORES

Tres días antes de la pelea por el título entre Jack Dempsey y Gene Tunney, y anticipando la llegada de "una cantidad de ladrones y otros personajes del submundo" a Filadelfia [véase Boxeo], una agencia de detectives presenta una "lista de advertencias para los aficionados que llegan de visita". Algunas de estas advertencias son publicadas por el *New York Times* el 21 de septiembre. Mientras que no es sorpresa ver que la agencia advierte a los visitantes que no "hagan amistad con extraños", y que no dejen objetos valiosos en automóviles o cuartos de hotel, en cambio una de las reglas sugeridas provoca una pregunta: "Sea usted particularmente cuidadoso en los ascensores, pues es un lugar donde comúnmente se sufren robos". ¿No ponen los ascensores al ladrón, al que impiden un escape inmediato, en una situación estratégica difícil? ¿Qué posibilidades de hacerse invisible, si es que tiene alguna, tiene el ladrón en un ascensor? En la imaginación colectiva, los ascensores marcan el ritmo del tráfico dentro de los modernos edificios, cuyas gigantescas dimensiones los definen como mundos complejos y cerrados en sí mismos. Un paradigma citado con frecuencia es el del hotel de última generación. Anunciando su reapertura luego de una completa renovación, el Hotel Excelsior de Berlín, "el hotel más grande del continente", proclama orgullosamente un verdadero sistema completo de ascensores: "Seis ascensores regulan el tráfico a los diferentes pisos día y noche" (*8 Uhr-Abendblatt*, octubre 2). Lo que acaso ofrezca refugio a un ladrón escapando por alguno de esos seis ascensores con una cartera robada es el anonimato y el ritmo incesante dentro del hotel. Puede tener la esperanza de ser engullido por tal complejidad. No sólo los ascensores circulan "día y noche", sino que el omnipresente espíritu de racionalidad y sistematización que gobierna el hotel [véase Sobriedad *vs.* Exuberancia] también lo ha convéasetido en un sitio anónimo e impersonal: "Una recomendación implícita a favor de mi establecimiento es que sigue siendo el único hotel alemán sin botones, resolviendo de ese modo el engorroso problema de las propinas". Como edificio que contiene su propio e intrincado mundo, el hotel es fascinante

–"¡Uno de los hitos de Berlín!"– porque impulsa al extremo el principio de autarquía: "Su propia electricidad y su planta energética de 920 kw. Su propio sistema de agua, con una capacidad de bombeo de 75 000 litros por hora. Autosuficiencia completa en todos los aspectos de la operación. Su propio periódico de cada día, publicado desde hace 5 años... Su propia biblioteca de 5 000 volúmenes". La complejidad y la autarquía hacen del hotel un sistema volcado hacia adentro, y como tal el hotel no parece estar demasiado preocupado por su entorno. Pero dado que los hoteles y las tiendas de departamentos son emblemas de la nueva sobriedad, Adolf Hitler puede señalarlos cuando se lamenta de la falta de edificios monumentales en Berlín: "Si Berlín cumpliese alguna vez el mismo destino que Roma, nuestros descendientes no tendrían un día otra cosa que admirar que unas pocas tiendas de departamentos de propietarios judíos y algunos hoteles como los trabajos más colosales de nuestra época y como expresiones características de nuestra cultura actual" (Hitler, 291).

En lugar de comunicar un significado al mundo exterior (como a menudo lo hacen los grandes edificios), los hoteles y los rascacielos entran en relaciones estructurales con sistemas aún más vastos: "Mis distinguidos huéspedes disfrutan del confort y la conveniencia de un túnel subterráneo que comunica el hotel con la estación de trenes de Anhalter". La paradoja de sistemas cerrados al máximo que alcanzan una apertura extrema hacia su entorno (Luhmann y De Giorgi, 30ss.) es una razón por la que edificios tan grandes pueden volverse ellos mismos entornos peligrosos. El movimiento interno de los hoteles, cuyos ascensores mueven y regulan, es tan des-subjetivizador como el movimiento característico de la danza moderna y de los nuevos sistemas de producción [véase Líneas de Montaje, Empleados]. Esto puede explicar finalmente por qué los pasajeros en ascensores de hotel se vuelven presa fácil para los ladrones y otros criminales. Los ascensores son raramente controlados por sus pasajeros. Éstos dependen de operadores (cuyas maniobras, a su vez, dependen de las instrucciones de los pasajeros) o, más frecuentemente, de los movimientos continuos y automáticos de las cajas, que son elevadas por un motor a lo largo de un circuito cuadrangular compuesto de dos huecos verticales y dos cortos rieles horizontales. El nombre para tales ascensores en movimiento continuo –*pater nosters*– tiene varias connotaciones: el ritmo incesante de la plegaria colectiva; confianza en una fuente de movimiento invisible e independiente (es decir, trascendental) [véase Inmanencia *vs.* Trascendencia]; y el miedo causado por tales ascensores. Con un *pater noster*, el pasajero tiene sólo un instante para subirse o bajarse de la caja móvil. Entre la partida de un ascensor y la llegada del siguiente el hueco es un abismo negro.

La "Ciudad de los Trabajadores" en el filme *Metropolis* es un enorme espacio sellado bajo la ciudad al aire libre. Está conectado a la super-

ficie de la tierra sólo por un *pater noster* que sube y baja a la "Nueva Torre de Babel, la maquinaria central de Metrópolis". Al comienzo de la película, este ascensor sirve como símbolo de la sumisión de los trabajadores a un sistema anónimo y brutal: "Y todos tenían la misma cara. Y todos parecían tener mil años de edad... Movían sus pies hacia adelante, y no caminaban... El *pater noster* –el ascensor infinito que, como una serie sin término de baldes que sacan agua de un pozo, atravesaba la Nueva Torre de Babel– juntaba hombres y los volvía luego a lanzar afuera" (Lang, 20). La des-subjetivización, sin embargo, no sólo reduce a los individuos a una masa de cuerpos; también ocasiona falta de voluntad, falta de control sobre el destino propio. Se vuelve así obvio que el continuo movimiento hacia arriba y hacia abajo del ascensor, especialmente el movimiento de subibaja vertical del *pater noster*, es análogo al de la rueda de la fortuna, el más extendido emblema tradicional del azar de la vida. Transformando el ascensor en una "máquina de decapitación", Johannes Becher alude también a esta implicación metafórica cuando imagina un viaje por el mundo capitalista como un movimiento cabeza abajo por una estructura de muchos pisos llena de escenas de miseria:

> Eléctrica, brillante, aceitada y haciendo sonar su bocina, se desliza la máquina de decapitación.
> En el quinto piso: una mujer en una cama, apedreada y de rodillas.
> En el cuarto piso: caras de odio tras cortinas voladoras.
> En el segundo piso: un inodoro desagotando su garganta...
> Primer piso: un acróbata haciendo trucos.
> En el sótano: duermen sobre basura (Becher, 145).

Cuando los ascensores se mueven hacia arriba, en contraste, se vuelven agentes de redención para las cargas de la existencia corporal. Los seis ascensores del hotel Excelsior contienen, pues, una promesa: "¡La máxima perfección de la moderna tecnología hotelera!... ¡Sin escaleras!" Si elevarse sobre el suelo está acompañado inevitablemente por el miedo de perder el firme fundamento bajo los propios pies [véase Aeroplanos, Incertidumbre *vs.* Realidad], este movimiento conquista, por otro lado, una dimensión espacial que elimina la claustrofobia –sufrida por los trabajadores en Metrópolis– de vivir sobre una superficie superpoblada [véase Centro = Periferia (Infinitud)]. Es por esto que las azoteas enjardinadas se vuelven el escenario del paraíso terrenal [véase Azoteas enjardinadas]. Si, sin embargo, elevarse del suelo en un ascensor libera a los pasajeros de las limitaciones del cuerpo humano en tanto controlado por la inercia y la gravedad, esta liberación tiene un precio. Aquellos que son redimidos deben entregar su reclamo de ser sujetos –y en algunos casos deben incluso transferirlo a otros sujetos. El receptor de tal transferencia se vuelve

un sujeto con mayor poder, un sujeto en control del sistema entero cuyos intrínsecos movimientos el ascensor encarna. Este sujeto es personificado en el propietario y hombre de negocios que calcula sus ganancias. Predeciblemente, pues, el aviso de la reapertura del Hotel Excelsior está escrito en primera persona y firmado "Curt Elschner, Propietario".

Mientras toma nota del estatuto de los ascensores como emblemas centrales para la autodescripción del mundo contemporáneo, el periodista Friedrich Sieburg, en un ensayo titulado "Adoración de los Ascensores", echa una luz irónica sobre la tendencia de los intelectuales a ver románticamente al hombre de negocios y a admirar las formas concretas de su poder:

> Mientras tanto, los poetas europeos de todas las edades escriben acerca del ritmo Americano, y cómo éste encuentra su expresión sobre todo en los ascensores. Rinden clamoroso tributo al espíritu americano –a su determinación y su forma directa de encarar los asuntos. Alaban la eficiencia de los hoteles de Nueva York (¡qué rápido un huésped puede tener planchados sus pantalones!) y se refieren con lágrimas en los ojos a la regulación del tráfico –mientras, subiendo y bajando el Hudson en sus elegantes barcos, tiran al viejo dios de Alemania por la borda (Sieburg, 274) [véase Acción *vs.* Impotencia, Inmanencia *vs.* Trascendencia].

Entradas vinculadas

Aeroplanos, Azoteas enjardinadas, Baile, Boxeo, Empleados, Líneas de Montaje; Acción *vs.* Impotencia, Incertidumbre *vs.* Realidad, Inmanencia *vs.* Trascendencia, Sobriedad *vs.* Exuberancia; Centro = Periferia (Infinitud).

Referencias

8 Uhr-Abendblatt.
Johannes R. Becher, *Maschinenrhythmen*, Berlín, 1926.
Adolf Hitler, *Mein Kampf* (1926), Munich, 1941.
Fritz Lang, *Metropolis* (1926), Nueva York, 1973.
Niklas Luhmann y Raffaele De Giorgi, *Teoria della società*, Milán, 1992.
New York Times.
Friedrich Sieburg, "Anbetung von Fahrstuehlen" (1926), en Anton Kaes, (ed.), *Weimarer Republik: Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur, 1918-1933*, Stuttgart, 1983.

AUTOMÓVILES

Aunque los guardabarros que emergen de los estribos están comenzando a cubrir los altos y delgados neumáticos, los automóviles tienden a mostrar su anatomía como una construcción técnica. Los ejes son visibles, las luces se proyectan fuera del cuerpo, y muchos modelos tienen palancas de arranque. Martin Heidegger elige otra parte aislada del automóvil, la luz de giro, como referencia paradigmática en una discusión sobre uso e interpretación de signos: "Los coches de motor están a veces equipados con una flecha roja ajustable, cuya posición indica la dirección que el vehículo va a tomar –en una esquina, por ejemplo. La posición de la flecha es controlada por el conductor. Este signo es un dispositivo que está al alcance de la mano del conductor mientras éste conduce el coche, y no sólo de él: los que están fuera del auto –y ellos en particular– también hacen uso de él" (Heidegger, 78). Como para simbolizar la individualidad de cada uno de sus elementos, muchos automóviles despliegan majestuosas ruedas de recambio justo delante de la puerta del conductor. Sólo algunos modelos, generalmente construidos por firmas privadas, tienen una forma más compacta (*Années-mémoire*, 173; Römer, 24). Como regla general el motor, compartimiento de pasajeros y cajuela de los automóviles son cajas rectangulares contiguas de diferentes tamaños, en lugar de elementos dentro de una forma unificadora.

En el caso de los grandes coches –y cuando las condiciones climáticas lo permiten– los pasajeros por lo común se ubican al aire libre, detrás de un *chauffeur*, cuyo uniforme recuerdo al de un guarda de ferrocarril. Frecuentemente éste calza una gorra deportiva de cuero. En esta disposición particular, el automóvil puede servir como símbolo de estatus, pues se ve como una versión ligeramente modificada de un carruaje de caballos privado –es decir, como una reliquia de tiempos menos igualitarios. Parece ser tal connotación aristocrática la que persuade a Thomas Mann a comprarse un automóvil: "de modo que compré un auto, un hermoso Fiat sedán de 6 plazas. Nuestro querido Ludwig se ha emperifollado como *chauffeur*, de modo que salí a 33 caballos de fuerza, conduciendo

por la ciudad, saludando afablemente a la gente por todas partes" (Kolbe, 377-378). Para aquellos miembros de la alta sociedad internacional que cultivan ambiciones de vanguardia (entre ellos el rey de España, Alfonso XII), el automovilismo, e incluso correr carreras de coches, tiene el estatus de un pasatiempo particularmente moderno. Una pequeña pero exclusiva planta de manufacturación de autos figura entre las múltiples posesiones de la familia del narrador en la novela de René Schickele *Maria Capponi* (427), y el padre de su amante italiana Maria está constantemente de gira inaugurando algún Salón Internacional del Automóvil (242; *Années-mémoire*, 175). Algunas marcas de automóviles lujosos í sugieren tal distinción social: Alfa Romeo, Austro-Daimler, Bentley, Bugatti, Chénard-Walker, Hispano Cease, Lorraine-Dietrich. Similar en esto al vuelo, el automovilismo como deporte se organiza sobre todo con base en carreras de varias etapas, o en pruebas que desafían la resistencia de los modelos estándar [véase Aeroplanos]. Dado que los fabricantes apenas están empezando a descubrir el valor de tales competiciones para la promoción de sus ventas (un adelantado en esto es Mercedes Benz A.G., que, en el *Berliner Tageblatt* del 5 de agosto, avisa orgullosamente sobre sus "victorias que han roto récords en competiciones nacionales e internacionales"), es difícil distinguir el exterior de los automóviles producidos masivamente del de los coches de carrera.

Aunque la tracción sigue siendo un problema práctico importante (a causa de los métodos de fabricación, la calidad de los neumáticos y la superficie de los caminos), los automóviles alcanzan velocidades respetables. El nuevo Mercedes de seis cilindros y 180 caballos tiene una velocidad de 100 millas por hora (*Chronik*, 197), y el ganador de la clásica carrera de las 24 horas de Le Mans establece un récord mundial al cubrir 2 533 51 kilómetros durante la competencia (*Années-mémoire*, 85, 172ss.). Esta desproporción entre tracción y desempeño del motor hace peligrosos a los automóviles para los conductores y los pasajeros. Revistas y periódicos están llenos de detallados reportes de accidentes, que a menudo van acompañados por dramáticas fotografías de los restos de los vehículos y de las víctimas. En su número del 6 de noviembre, *Caras y Caretas* describe uno de tales casos acontecido en Buenos Aires:

> Un ómnibus que circulaba hacia el oeste por la calle San Eduardo cruzaba Gualeguaychú cuando fue embestido por un automóvil con placa de Morón. La colisión fue tan severa que el ómnibus se partió en dos, y el coche sufrió severos daños. Se llamó a la asistencia pública y se verificó que el conductor del auto y siete pasajeros del ómnibus habían resultado heridos. Los testigos dijeron que el accidente había sido culpa de Manuel Sánchez, el conductor del auto. La policía lo detuvo, poniéndolo a disposición del juez de turno.

No es claro sobre qué fundamentos los testigos pueden atribuir con tanta seguridad la culpa de lo ocurrido al conductor del auto. Su arresto inmediato por parte de la policía parece sugerir que manejar un coche es considerado un acto potencialmente criminal. Sin embargo, para un conductor de taxi de Berlín que mató a dos personas e hirió a otras tres al rebasar a un grupo de caminantes que retornaba a la ciudad en la tardecita del día de la Ascensión, el arresto de la policía significó que salvase su vida: "El conductor culpable fue sacado de dentro del coche por la multitud agitada, y por cierto hubiese sido linchado allí mismo de no haber sido por la intervención de la policía, que lo tomó en custodia inmediatamente. Fue conducido al hospital, y de allí fue arrestado" (*Berliner Volks-Zeitung*, 14 de mayo). A diferencia de los accidentes aéreos, que los periodistas presentan como episodios de heroísmo y tragedia [véase Aeroplanos], el escenario recurrente en sus coberturas de accidentes automovilísticos incluye agresores y víctimas. Pues, al menos en Europa, los automóviles evocan fuertes emociones de resentimiento social. Si Freder, el héroe de la película *Metropolis*, de Fritz Lang, usa "un largo coche blanco con *chauffeur*" (Lang, 34) para ir a la oficina de su padre John Fredersen, el "Amo de Metrópolis", los trabajadores que luego harán la revuelta proletaria parados "sobre los techos de los automóviles" (120) parecen involucrados en un acto de compensación. A los ojos de Theodor Lessing, un filósofo judío despreciado por sus colegas y perseguido por hordas de estudiantes antisemitas [véase Crimen], los automóviles son metonimia de los peligros que acechan en el mundo moderno:

> Odio los gritos de los mercaderes callejeros y los vendedores de periódicos. Odio el sonar de las campanas de iglesia, odio el ruido sin sentido de las sirenas fabriles, pero lo que más odio es a los malolientes automóviles. El hombre moderno ha actuado con completo descuido y descarada soberbia. Estamos indefensos ante sus todopoderosos propietarios... En algunas ciudades –Colonia, por ejemplo, con sus muchas antiguas y angostas calles– el tráfico es una amenaza pública constante (Lessing, 400ss.).

Incluso aquellos que pueden acceder a los automóviles se refieren a menudo a ellos como a una metáfora negativa, que establece una distancia entre su propia y respetable riqueza, y lo que ellos consideran la vulgar medianía. Aludiendo a la actual crisis del franco francés [véase Americanos en París], el *8 Uhr-Abendblatt* del 19 de mayo presenta una caricatura con estafadores viajando hacia el oeste en un gran automóvil con *chauffeur*. En la novela de Thomas Mann *Unordnung und frühes Leid*, el único que tiene un coche es, predeciblemente, un joven que trabaja como intermediario en la bolsa.

Pero las tensiones entre orgullo y resentimiento, entre placer físico

y miedo a la muerte [véase Acción = Impotencia (Tragedia)], ocupan sólo parte de la compleja red de emociones que los automóviles despiertan. Antes que Biguá, un rico terrateniente argentino en el exilio, pueda tentar a Antonio, de siete años, a subir a su "magnífica *limousine*, tan nueva que aún parecía estar en la vidriera de una tienda de *Champs-Elysées*" (Supervielle, 13), el niño ha perdido todo sentido de dirección entre los "coches y neumáticos y caballos que circulan" por las agitadas calles de París (12). Contrastando con los vehículos tirados por caballos, los automóviles se han vuelto el elemento básico de un nuevo mundo cotidiano y son ahora indispensables en diferentes contextos. El *Berliner Morgenpost* impresiona a sus lectores publicando, en su edición del 25 de julio, un gran mapa que explica en detalle la forma en que sus periódicos son distribuidos diariamente por "servicio aéreo", y "servicio expreso automovilístico". Pero si este mapa documenta una orgullosa declaración acerca de la logística moderna, es también cierto que el *Morgenpost* no podría ser competitivo a nivel nacional sin usar aviones y autos para llegar a sus suscriptores. En los Estados Unidos, que cuenta con 19 de los 25 millones de automóviles que hay en todo el mundo (Alemania, en contraste, tiene sólo 93 000), la integración de éstos a la vida cotidiana está mucho más avanzada (*Chronik*, 100). Como consecuencia, el aura aristocrática del automóvil se está desvaneciendo, y el halo de miedo casi mítico que rodea a los coches gradualmente se transforma en una serie de problemas prácticos. Con tales connotaciones pragmáticas, el automóvil pertenece al entorno técnico normal de la generación más joven. Peugeot trata de acelerar este desarrollo presentando 21 coches como premios para los más brillantes estudiantes de colegios y universidades francesas (*Années-mémoire*, 31). Incluyendo numerosos anuncios de estaciones de servicio y combustible en la vecina ciudad de Palo Alto, el anuario estudiantil de la Universidad de Stanford muestra que el automóvil se ha convertido en una parte normal de la vida cotidiana, al menos entre los estudiantes de familias pudientes (*1926 Quad*, 397, 405). Así mismo el *Handbook of Information* del Mount Holyoke College, que contiene una larga lista de reglas que gobiernan la vida de sus estudiantes femeninas, dedica buena parte a los problemas particulares de la "supervisión". Estas reglas están en función de la ubicación de la escuela, en una aislada zona rural de Massachussets, y de los (nunca mencionados explícitamente) problemas morales asociados con el transporte por automóvil:

> (1) Una estudiante siempre puede andar en auto con una mujer durante el día. (2) Tanto de día, como de noche hasta las 10:00 p.m. una estudiante puede andar en auto con miembros de su familia inmediata o con su tutor, con parientes cercanos (excepto aquellos de MAC y del Amherst College), alumnos con sus familias, administradores y miembros de la facultad o el

personal académico. Otros estudiantes pueden ser incluidos. Con las anteriores excepciones, todas las estudiantes deben obtener un permiso y una chaperona para andar en auto durante la noche (*Handbook*, 31).

En España, la Ford Motor Company trata de conquistar el mercado emergente de automóviles apelando a la autoimagen de la "mujer moderna": "Para la mujer de hoy, que cuenta entre sus distracciones el de salir de paseo y conducir su propio coche, ofrecemos este Ford Torpedo de dos plazas" (*Blanco y Negro*, contraportada). Para pasajeros masculinos, en contraste, viajes en automóvil sin ningún propósito práctico son vistos como un absurdo. Tal cosa, al menos, es lo que indicó el comportamiento de un taxista madrileño estrictamente profesional a uno de sus más ociosos clientes: "Esa moda de hacer un viaje de retorno por la única razón de disfrutar del sol y el aire resultó incomprensible para mi conductor; ello incrementó el disgusto y molestia que indudablemente él ya sentía debido a mi aspecto extraño" (*Blanco y Negro*, 49). Los intelectuales –particularmente los de países menos avanzados tecnológicamente– admiran la competencia técnica y la distancia emocional que se vinculan a las nuevas funciones diarias de los automóviles, aún más de lo que admiran las velocidades récord y los modelos lujosos. Viajando por Brasil, Filippo Marinetti complace a un joven periodista local describiendo su experiencia del vivaz tráfico de las calles de Río de Janeiro: "Río de Janeiro me impresiona con una combinación de fenómenos que es única en el mundo. Contra el telón de fondo de su exuberancia tropical, muestra todo el magnificente dinamismo de la vida contemporánea. Para alguien que adora el movimiento y la velocidad como yo lo hago, el fuerte e intenso estrépito del tráfico y de las torrenciales, incansables masas de gente, es una alegría incomparable" (Buarque de Holanda, 80). En términos parecidamente vibrantes, Walter Benjamin dedica su libro *Einbahnstraße* a la mujer soviética que adora: "Esta calle es llamada / Calle Asja Lacis / en honor de aquella que / como un ingeniero / la abrió con sus máquinas a través del autor" [véase Ingenieros]. Bajo el encabezado "Tankstelle" ("Estación de servicio"), él usa luego el funcionamiento de los motores como metáfora para el papel de las opiniones en la vida cotidiana: "Las opiniones son, para el enorme aparato de la vida social, lo que el aceite es para las máquinas. Uno no se para enfrente de una turbina y la rocía con aceite. Uno tiene que saber cómo poner justo un poco en sus mecanismos escondidos" (Benjamin, 85).

Los automóviles son el colmo de una nueva sensibilidad que aprecia lo fáctico y lo cotidiano [véase Incertidumbre *vs.* Realidad]. Esta función simbólica explica por qué, a pesar de su propensión antitecnológica, Heidegger tematiza un nuevo elemento estructural del auto en su análisis del "durchschnittliche Alltäglichkeit" (Heidegger, 43; también Gum-

brecht). Pero es igualmente interesante que su referencia a la luz de giro como paradigma del uso de signos esté seguida inmediatamente por su reflexión sobre la dimensión existencial de la espacialidad. Pues los automóviles y la aún inusual velocidad con la que cubren largas distancias contribuye a la nueva experiencia colectiva de infinitud [véase Centro = Periferia (Infinitud)]. Más precisamente, el miedo que inspiran su movimiento y hasta su mera presencia se vuelven una metonimia del miedo generado por un espacio cuyas estructuras y funciones ya no están más prescritas. El movimiento de los automóviles es amenazador porque no está regulado por leyes aceptadas por todos. Al acusar a los conductores de arrogancia, agresividad y arbitrariedad, y al criminalizar sus acciones, el público transforma esta situación de contingencia en un problema ético. Al mismo tiempo, la necesidad práctica de leyes de regulación del tránsito capaces de estructurar el espacio ocupado por los automóviles se vuelve un tema muy debatido. Al regresar de la pelea entre Jack Dempsey y Gene Tunney [véase Boxeo], un periodista del *New York Times* alaba el fluir del tráfico en la ciudad de Filadelfia: "La mayor parte de las calles de Filadelfia son de un solo sentido. Por una regla de tráfico que parece ser aplicada bastante estrictamente, los taxis son obligados a parar cada vez que un trolebús se detiene a su costado. Gracias a ello, los taxis y los trolebuses se mueven aproximadamente a la misma velocidad, y el Philadelphia Rapid Transit merece su nombre en un grado inusual para un tráfico de superficie" (septiembre 24). En Berlín, los semáforos (inicialmente criticados como un error casi grotesco) son introducidos el 1 de octubre. Sólo unas pocas semanas antes, el 29 de agosto, el *Berliner Tageblatt* trata de revisar el discurso, firmemente establecido, que acusa a los conductores de automóviles de agresividad inmoral. Con toda la cautela del caso, apunta a ciertas prácticas de la policía que, aprovechando la ausencia de un espacio de tráfico claramente estructurado como excusa, prepara trampas de velocidad: "No hace falta decir que los conductores y *chauffeurs* que incurren descuidadamente en exceso de velocidad no deben ser protegidos. Aquellos que no observan los límites de velocidad deben, obviamente, ser castigados. Pero están también aquellos que hacen de tal castigo su negocio, hasta el extremo de que hay servidores públicos que no hacen nada excepto sentarse con una señal de 'Pare' en la mano y esperan que un automóvil cometa una infracción. Esto bordea el escándalo".

Entradas vinculadas

Aeroplanos, Americanos en París, Boxeo, Crimen, Ingenieros, Líneas de Montaje; Incertidumbre *vs.* Realidad; Acción = Impotencia (Tragedia), Centro = Periferia (Infinitud).

Referencias

Les années-mémoire: 1926, París, 1988.
Antología de Blanco y Negro, 1891-1936, vol. 9, Madrid, 1986.
Associated Students of Stanford University (eds.), *The 1926 Quad*, Stanford, 1926.
Walter Benjamin, *Einbahnstraße* (1926), en *Gesammelte Schriften*, vol. 4, part.1, Frankfurt, 1972.
Berliner Morgenpost.
Berliner Tageblatt.
Berliner Volks-Zeitung.
Sérgio Buarque de Holanda, "Marinetti novamente o Rio: As suas impressões do continente sul-americano relatadas durante uma visita a *O Jornal*" (1926), en Francisco de Assis Barbosa (ed.), *Raízes de Sérgio Buarque de Holanda*, Río de Janeiro, 1989.
Caras y Caretas.
Chronik 1926: Tag für Tag in Wort und Bild, Dortmund, 1985.
Hans Ulrich Gumbrecht, "'Everyday-World' and 'Life-World' as Philosophical Concepts: A Genealogical Approach", en *New Literary History*, 24 (Autumn 1993): 745-61.
Martin Heidegger, *Sein und Zeit* (escrito en 1926, publicado en 1927), Tübingen, 1984.
Jürgen Kolbe (ed.), *Heller Zauber: Thomas Mann in Munich, 1894-1933*, Berlín, 1987.
Fritz Lang, *Metropolis* (1926), Nueva York, 1973.
Theodor Lessing, "Die blauschwarze Rose" (1926), en *"Ich warf eine Flaschenpost ins Eismeer der Geschichte": Essays und Feuilletons, 1923-1933*, Darmstadt, 1986.
Thomas Mann, *Unordnung und frühes Leid* (1926), en *Sämtliche Erzählungen*. Frankfurt, 1963.
Mount Holyoke College, *Student's Handbook of Information*, South Hadley, Mass., 1926.
Willy Römer, *Vom Pferd zum Auto: Verkehr in Berlin, 1903-1932*, Berlín, 1984.
René Schickele, *Maria Capponi*, Munich, 1926.
Jules Supervielle, *Le voleur d'enfants*, París, 1926.

AZOTEAS ENJARDINADAS

Hay sólo unos pocos intelectuales franceses que, como Paul Morand, admitan estar interesados en fenómenos culturales asociados con el capitalismo norteamericano. Entre las muchas cosas que fascinan a Morand en los Estados Unidos y Canadá, están los altos edificios, que se destacan en su relato de viaje *Rien que la terre*. Luchando por encontrar un lenguaje que resuene con su estatus como emblemas de la glamorosa Nueva Sobriedad de la vida moderna, Morand describe los rascacielos del centro de Manhattan como "erigiendo sus cincuenta pisos mágicos, como torres astrológicas caldeas, para seguir más de cerca la estrella del dólar" (Morand, 16) [véase Sobriedad *vs.* Exuberancia]. Esta comparación entre los rascacielos neoyorquinos y las antiguas estructuras mesopotámicas construidas para la observación astrológica puede ser técnicamente inadecuada, pero es consistente con una noción popular ampliamente aceptada acerca de las experiencias duales. Morand atribuye funciones económicas modernas a esas maravillas arquitectónicas y a su enorme complejidad interna [véase Ascensores], pero él extrae el modelo para su analogía de sus conocimientos del mundo antiguo [véase Autenticidad *vs.* Artificialidad].

Después de cruzar norteamérica en un tren expreso [véase Vías Férreas], Morand llega a Vancouver, donde hace el primer gesto que se ha vuelto obligatorio para los turistas europeos: "Subo al piso dieciséis y salgo a la azotea del Vancouver Hotel. Hay una terraza con un cantero de grava donde, adelante, están creciendo esas tontas flores que llegan directo al corazón inglés más rápido que las palabras. El azul anfiteatro de las montañas Rocallosas siempre presenta el mismo espectáculo, que es la ciudad. El círculo es roto tan sólo por un cuello de botella torcido que da acceso al Pacífico" (21). Por una serie de razones, Morand experimenta la azotea del hotel de Vancouver como un espacio ambiguo. Pertenece a un rascacielos, y es por tanto parte de los logros admirables del *homo faber* [véase Ingenieros]. Pero también ofrece una vista de la naturaleza que circunda el área. Esa "naturaleza" es ella misma ambigua, debido a

que, aunque se trata de la naturaleza sublime de la costa del Pacífico, sirve también de escenario al paisaje ciudadano de Vancouver. Y tal doble ambigüedad está aún gobernada por una tercera, que surge de la ubicación geográfica de la ciudad, en el límite de la civilización occidental, entre el continente norteamericano y el Pacífico: "Éste es el 'Fin del Mundo' para Occidente" (23). Uniendo tantos contrastes entre civilización y naturaleza en un espacio de simultaneidad, las azoteas de los rascacielos son un lugar ideal para la paradoja. Frecuentemente, son transformados en Azoteas Enjardinadas, y como tales despliegan ostentosamente la naturaleza como un artificio [véase Centro = Periferia (Infinitud)].

Aunque la ciudad en *Metropolis*, la película de Fritz Lang, no presenta ninguna azotea enjardinada, su espacio vertical está estructurado de acuerdo con los mismos principios de organización que Morand invoca. Desde los pisos más altos de los rascacielos de Metrópolis se monitorea constantemente la producción de capital y el trabajo industrial. Aquí reside John Fredersen, el Amo de Metrópolis, quien es él mismo un elemento funcional dentro de la aplastante complejidad interna del edificio y de la ciudad que es su entorno [véase Empleados]:

> Una vez más miramos a través de las calles hondas como cañones. Mucho más arriba que todos los demás, piso sobre piso, se eleva el edificio conocido como "La Nueva Torre de Babel". En el centro inteligente de esta Nueva Torre de Babel vive el hombre que es, él mismo, el cerebro de Metropolis... La escena cambia a una oficina inmensa. Un gran ventanal se abre sobre el trasfondo de la ciudad, mientras que en primer plano hay un vasto escritorio semicircular con relojes y materiales de escritura sobre él, y un par de lujosamente tapizados sillones junto a una mesa más allá. Un hombre delgado y de apariencia poco saludable [...] camina por la habitación, agitando un dedo mientras dicta a sus secretarias, que están fuera de la escena (Lang, 35).

Aún más arriba que esta oficina, más arriba aún que toda la ciudad, se vislumbran dos estructuras gigantescas: el Masterman Stadium, construido por los ricos padres de Metropolis para sus hijos, y los Jardines Eternos, el club donde los hijos buscan diversión. Hecha de estalactitas y helechos, la naturaleza artificialmente producida de los Jardines Eternos tiene las mismas connotaciones arcaicas que los rascacielos del texto de Morand ("torres astrológicas caldeas") y que el edificio que contiene la oficina de Fredersen ("Nueva Torre de Babel"). La ambigüedad intrínseca de los Jardines Eternos como un espacio fronterizo entre la naturaleza y la civilización tecnológica de la ciudad está subrayada por un techo que, aunque cubre el elegante club, es transparente como una brillante membrana: "El techo de vidrio lechoso encima de los Jardines Eternos

era un ópalo en la luz que lo bañaba... Extrañas estalactitas retorcidas suben hacia el techo; hay helechos y vegetación por todas partes" (23-24).

Mientras que las azoteas enjardinadas constituyen una esfera de lujuria, y mientras que los pisos superiores de los rascacielos están reservados para la autobservación del sistema, las azoteas sin naturaleza artificial son el lugar donde la cultura se encuentra con el cielo como su infinito entorno. Es por ello que las azoteas ejercen una atracción magnética sobre los arquitectos. Los arquitectos pertenecen al entorno de los edificios, puesto que los construyen, pero también se asignan tareas específicas dentro del funcionamiento interno de los edificios [véase Ingenieros]. Durante una visita a Nueva York, Le Corbusier sube frecuentemente "por la noche, al techo del edificio de departamentos de un amigo, y deja que el Manhattan de vehementes siluetas transcurra sobre él" (Hawes, 219). La versión diurna de este panorama neoyorquino aparece en dos acuarelas de Edward Hopper en las que la azarosa configuración de las rejas, chimeneas, carteles publicitarios y enormes tanques de agua, se agrupan en un paisaje ciudadano que parece imitar a la naturaleza. La convergencia y las tensiones entre la tecnología y la naturaleza son un elemento común en el trabajo de Hopper, que junta azoteas, vías férreas corriendo por el campo y vapores luchando con las olas del océano (Levin, 239-240, 265-266, 176ss.). Mientras tanto, los periódicos alemanes reportan sobre los primeros rascacielos elevándose en los centros de ciudades históricas. Entre ellos, el Wilhelm-Marx-Haus de Düsseldorf, de diecisiete pisos, resalta dramáticamente su azotea al rodear ese espacio con una galería semitransparente de dos pisos (*Chronik*, 56).

Como regla general, sin embargo, el exterior de tales nuevos edificios es "no asertivo". Cuando Rosario Canela, una estrella entre los arquitectos neoyorquinos, diseña el 101 East de la calle 72 como un sobrio "palacio de ladrillo y piedra caliza de trece pisos", su ambición es llenar el interior de ese edificio con combinaciones de "unidades simples, dúplex, apartamentos tipo maisonette con entradas privadas desde la calle, *penthouses* y apartamentos que dan a la azotea enjardinada (incluyendo un tríplex con quince habitaciones y un ascensor directo hasta su puerta)" (Hawes, 225ss.). El desarrollo arquitectónico de edificios tan enormes ha llegado al punto de que éstos contienen apartamentos del mismo tamaño y forma de una casa independiente. Así, los rascacielos se convierten en entorno de otros edificios, y como tales ocupan una esfera y cumplen una función tradicionalmente atribuida a la naturaleza. Ésta es aún otra perspectiva que hace plausibles las flores, helechos, y árboles que crecen en los techos de los rascacielos. Los apartamentos de muchos pisos son tan maravillosos, las casas-dentro-de-casas, que "el arquitecto de apartamentos [es] el hombre del momento". En su segundo año de publicación, la revista *New Yorker* presenta "una columna regular, firma-

da o bien *'Duplex'* o bien *'Penthouse'*, que [informa] en profundidad acerca de los mejores edificios nuevos en la ciudad" (Hawes, 221). La publicidad de firmas inmobiliarias líderes atestigua acerca del estatus de esta moda como una realidad concreta de todos los días. En el *New York Times* del 21 de septiembre, la firma Pease and Elliman ofrece "Apartamentos Dúplex sobre Azotea Enjardinada" en el 210 de Madison Avenue, con "habitaciones inusualmente grandes y techos altos" e incluyendo "personal de servicio completo". Slawson y Hobbs presentan un "Dúplex de 9 Habitaciones en el piso 15", y un "*Bungalow* de Azotea de 11 Habitaciones con 4 Baños" en el 277 West End Avenue, "sobre la Schwab Mansion". Este despliegue de espacio –dentro del espacio circunscrito por un gran edificio de apartamentos y en la zona limítrofe de su encuentro con la naturaleza– merece el término de "excepcionalmente distinguido".

Ningún otro espacio condensa las tensiones entre naturaleza y civilización, entre interior y exterior, entre autenticidad y artificialidad, en tan alto grado como una azotea enjardinada. Así, cuando Jack Dempsey organiza un encuentro de boxeo en julio entre su amigo Rodolfo Valentino y un periodista [véase Boxeo, Reporteros], para acallar reportes sobre pretendidas "inclinaciones homosexuales" de Valentino, este acto público de negociación entre una sexualidad vista como "innatural" y una virilidad deseada como "natural" [véase Masculino = Femenino (Problema de Género)] sólo puede ser llevado a cabo en una azotea enjardinada. El elegido es el del New York Ambassador Hotel (Orbanz, 128).

Entradas vinculadas

Americanos en París, Ascensores, Boxeo, Empleados, Ingenieros, Reporteros, Vías Férreas; Autenticidad *vs.* Artificialidad, Sobriedad *vs.* Exuberancia; Masculino = Femenino (Problema de Género)

Referencias

Chronik 1926: Tag für Tag in Wort un Bild, Dortmund, 1985.
Elizabeth Hawes, *New York, New York: How the Apartment House Transformed the Life of the City, 1869-1930*, Nueva York, 1993.
Fritz Lang, *Metropolis* (1926), Nueva York, 1973.
Gail Levin, *Edward Hopper: The Art and the Artist*. Nueva York, 1980.
Paul Morand, *Rien que la terre: Voyage*, París, 1926.
New York Times.
Eva Orbanz (ed.), *Valentino: Biographie/Filmographie/Essays*, Berlín, 1979.

Única artista negra en el espectáculo de música y baile *La Revue nègre*, Josephine Baker, de 19 años, que en unas pocas semanas se ha convertido en la querida del público parisino, recibe un contrato para aparecer en el Folies Bergères. Durante los meses de invierno, sin embargo, da dos actuaciones diarias (a las 8:15 p. m. y a las 11:15 p. m.) en el Berlin Nelson Theater. Es en Berlín donde su baile comienza a fascinar a los intelectuales del Viejo Mundo. Max Reinhardt, que domina la escena teatral de habla alemana con sus producciones en Berlín, Viena y Salzburgo, trata de persuadir a Baker para que haga una carrera "seria" en el escenario: "El expresivo control de todo el cuerpo, la espontaneidad del movimiento, el ritmo, el brillante color emocional: esos son sus tesoros –no, no sólo suyos–, estos son tesoros americanos. Con tal control del cuerpo, tal pantomima, creo que puedo retratar la emoción como nunca la he retratado" (Rose, 85).

Hay una cierta ambigüedad en la reacción de Reinhardt al baile de Josephine Baker. Por un lado, él está impresionado con la forma sin igual y la sensual presencia de ese baile ("la espontaneidad del movimiento, el ritmo, el brillante color emocional"). Pero por otro lado, él quiere ver eso como una "expresión" o como un "retrato" –es decir, como un significante para algo "profundo" (Reinhardt habla de "emoción") que sale a la superficie [véase Autenticidad *vs.* Artificialidad]. Lleno de entusiasmo, Reinhardt telefonea a su influyente amigo Harry Graf Kessler tarde en la noche del sábado 13 de febrero, y lo invita a que conozca a Baker en el apartamento del dramaturgo Karl Gustav Vollmüller. La entrada en el diario de Kessler que refiere a esta ocasión muestra una oscilación similar a la de Reinhardt:

> Baker bailó con un estilo extremadamente grotesco y a la vez puro, como una figura arcaica que hace acrobacias sin perder nunca la forma. Las bailarinas de Salamo y Tutankamón deben haber bailado de este modo. Ella hace esto durante horas, aparentemente sin sentir cansancio, hallando

> siempre nuevas formas, como en un juego, como una niña que juega. Su cuerpo no sube la temperatura; en cambio, su piel mantiene su fresca sequedad. Una criatura con elegancia, pero casi completamente carente de erotismo (Kessler, 455) [véase Momias].

Sigue sin ser claro qué es exactamente lo que Kessler y Reinhardt ven expresar a Baker. El significado para el cual ellos "leen" su cuerpo como significante es algo vagamente arcaico, algo auténtico, algo más real, tal vez, que la realidad del mundo contemporáneo. Al mismo tiempo, sin embargo, Kessler describe el baile de Baker como un fenómeno puramente superficial, consistente en infinitas variaciones de forma. Esto lo convierte en el movimiento de un cuerpo que no tiene más atractivo erótico que el cuerpo de una niña, un cuerpo cuya piel permanece fría e impenetrable [véase Gomina].

¿O es posible que esta mirada fuera simplemente una reacción de parte de la masculinidad ofendida de Kessler? Él está impresionado por ver a una desnuda Baker abrazando estrechamente a una joven vestida de frac: "Entre Reinhardt, Vollmüller y yo, estaban acostadas Baker y Landshoff, estrechándose mutuamente en brazos como dos jóvenes amantes" (Kessler, 456) [véase Masculino = Femenino (Problema de Género)]. Puesto que no hay forma fácil de salir de su confusión, Kessler va a ver el *show* de Baker al Nelson Theater la semana siguiente. Pero la única certeza que puede encontrar se apoya en el sentimiento de que ella representa algo que es más fuerte que la propia cultura de Kessler. Este algo, escribe él en su diario, es a la vez "ultraprimitivo y ultramoderno":

> Fui de nuevo a la revista del Negro en el Nelson esta noche (Josephine Baker). Son algo entre la selva y el rascacielos. Lo mismo es cierto para su música, el jazz, en su ritmo y color. Es ultraprimitivo y ultramoderno. Su tensión genera ese estilo poderoso; lo mismo es cierto de los rusos. Por comparación, nuestra cultura es domesticada –sin fuerza interna y por tanto sin estilo, como una cuerda de arco sin tensión (458, 17 de febrero) [véase Azoteas enjardinadas, Autenticidad *vs.* Artificialidad (Vida)].

Ya en su primer encuentro con Baker, Kessler, Reinhardt y Vollmüller crean el proyecto de escribir un ballet para ella, "tomado a medias del jazz, a medias de la música oriental, acaso de Richard Strauss" (Kessler, 456) [véase Jazz]. El guión que terminan escribiendo es desesperantemente trivial. Se supone que Baker representa a una bailarina cuyo cuerpo desnudo despierta el deseo del joven rey Salomón. Pero cuantos más regalos recibe ella del rey, menos dispuesta está a ceder a sus avances. Luego, en el movimiento final, aparece su joven amante –de frac negro (460ss.) Baker todavía ignora este texto, pero se siente fuertemente

impresionada por una escultura "expresionista" de la colección de arte de Kessler:

> Entonces, ella comenzó a moverse, fuertemente y con expresiones grotescas, frente a la gran escultura de Maillol. Claramente, ella comenzó un diálogo con la pieza. La miró largamente, imitando su posición, poco impresionada por la misteriosa fuerza y rigidez de su expresión. Una sacerdotisa niña impartiendo movimiento a su cuerpo y a su divinidad. Uno podía ver que Maillol era para ella mucho más interesante y vivo que hombres como Max Reinhardt, Vollmüller y yo (461, 24 de febrero).

Por muchas semanas, Baker no se decide si volver a París y cumplir su contrato con el Folies Bergères, o aceptar la oferta de Reinhardt y quedarse en Alemania. Lo que finalmente la persuade de que el mundo del cabaret, antes que el serio ambiente teatral alemán, ofrece el entorno apropiado para su baile, es la noticia de que el compositor Irving Berlin ha sido contratado para el *show* de Baker en París: "Herr Reinhardt no había mencionado a Irving Berlin" (Rose, 89). El proyecto de integrar el cuerpo de Josephine Baker al espacio de la representación teatral ha fallado.

El baile es una sincronización entre el ritmo de la música y el ritmo de movimiento del cuerpo. El ritmo es el movimiento como forma, forma reconciliada con la dimensión de la temporalidad, la cual es inherente a toda clase de movimiento. A primera vista, la temporalidad del movimiento parece resistir a la estabilidad de la forma (Gumbrecht, 717ss.) [véase Presente *vs.* Pasado]. Pero el movimiento puede convertirse en forma a través de la repetición de patrones secuenciales básicos. La repetición hace predecible la recurrencia de tales patrones, y es por ello que la forma de ciertos patrones secuenciales se termina asociando con el movimiento que están constituyendo. Su forma hace a este movimiento reconocible respecto a otros movimientos que están basados en patrones diferentes, así como respecto a movimientos sin forma. Dado que el ritmo crea forma a través de la recurrencia, un ritmo dado no puede producir nada nuevo (aunque puede dar lugar a variaciones dentro de ciertos patrones básicos). Tan pronto como los patrones secuenciales que subyacen a un ritmo comienzan a cambiar, éste deja de existir. Por ello el ritmo existe en una tensión inevitable con la naturaleza de doble nivel del significado y el sentido, donde formas diferentes pueden representar al mismo contenido (Gumbrecht, 720ss.). La fascinación con el ritmo apunta a una fascinación por la separación entre el cuerpo humano, que es capaz de encarnar (esto es, de convertirse y ser) un ritmo, y la mente humana, la cual, como fuente de la relación de doble nivel entre significante y significado, no es nunca completamente compatible con el ritmo, puesto que no puede evitar asociar el devenir y el ser con significados (Golston). Poner

un cuerpo bajo la influencia del ritmo musical, por tanto, separa a este cuerpo de su mente. En *A Vision*, William Butler Yeats pone a uno de los participantes en una conversación sobre poesía a lamentarse acerca de una pérdida de "discurso rítmico", que (él cree) resulta de la fijación del realismo en la representación: "Recordará usted que unos pocos años antes de la Gran Guerra los realistas echaron los últimos restos del discurso rítmico fuera del teatro" (33). Una concepción del arte que se enfoque exclusivamente en la constitución del sentido y la referencia de las palabras debe negar las cualidades materiales de sus sustancias materiales: "Los realistas vuelven grava nuestras palabras; en cambio, los músicos y los cantores las vuelven miel y aceite" (34). Para Michael Robartes, otro protagonista del coloquio ficticio de Yeats, este descubrimiento mismo viene de una relación amorosa paradójica con una bailarina de ballet: "Fui a Roma y allí me enamoré violentamente de una bailarina de ballet que no tenía ni una idea en su cabeza. Todo podría haber salido bien si yo me hubiese contentado con tomar lo que venía; si hubiese entendido que su frialdad y su crueldad se convertían en transfiguración del cuerpo en inhumana majestad; que yo adoraba en su cuerpo lo que odiaba en su voluntad" (37).

"Transfiguración", no "expresión", es el concepto clave en las reflexiones de Yeats. La relación que él ve entre el "cuerpo" y la "voluntad" de la bailarina no es una relación que siga la lógica binaria del significante y el significado. Es una transfiguración de una substancia en otra diferente. En los múltiples niveles sociales de las culturas de Yeats, Baker y Reinhardt, y en una amplia variedad de formas, el baile responde a esta misma distinción entre un modo de convergencia y un modo de divergencia al pensar la relación mente/cuerpo. Esta distinción domina también el debate sobre *Ausdruckstanz*, o "danza expresiva", en la Alemania de Weimar (von Soden und Schmidt, 152ss.). Para un público intelectual y selecto, Mary Wigman, quien está en el centro de este movimiento, baila la "expresión" de emociones elementales (como pasión, pesar, duelo) y de situaciones existenciales elementales (como idolatría, plegaria, brujería). A menudo ella combina su danza con el recitado de textos clásicos –y hay una buena posibilidad de que la insistencia de Max Reinhardt en "leer" los movimientos del cuerpo de Josephine Baker como "expresiones" tenga que ver con el ampliamente admirado estilo de Wigman. En contraste, Valeska Gert, la mayor competidora de Wigman en la escena de la danza en Berlín, es una estrella de cabaret. En lugar de expresar significados que se supone vienen de una "profundidad arcaica", ella lucha por volverse parte de la "realidad concreta" del mundo contemporáneo retratando prostitutas, intermediarios y muchachas de circo [véase Incertidumbre *vs.* Realidad]. No es por tanto accidente que la prensa asocie la danza de Valeska Gert con la de Josephine Baker (von Soden y Schmidt, 158).

El contraste entre la danza como expresión y la danza como ritmo corporal se corresponde como en un espejo con la antinomia central en el mundo político. El novelista italiano Mario Puccini ve al fox-trot, junto con una serie de otros importantes bailes americanos (a menudo llamados "jazz dances") como un obstáculo al desarrollo del arte fascista como un arte de la expresión: "La llegada de un arte fascista (esto es, un arte que mejora la raza y al mismo tiempo la expresa) es imposible mientras miles y miles de jóvenes lean cuentos cortos y novelas –usted sabe a cuáles me refiero– que son puestas en clubes nocturnos y teatros, y llenos de reprobables operetas y aún más reprobables fox trots" (Puccini, 258). Desde el extremo opuesto del espectro político, el poeta comunista Johannes R. Becher, mientras ataca la decadencia moral de los clubes nocturnos y la prostitución (Becher, 93, 99), usa consistentemente al baile como metáfora de la emancipación social e individual: "¡Oh, baile usted fuera / de sus muslos que se astillan / Tuschka!" (61ss.). Las generaciones se distinguen con base en sus preferencias por diferentes estilos de baile, aún más que por su preferencia por diferentes grupos políticos y sociales [véase Presente *vs.* Pasado]. En el cuento de Thomas Mann "Unordnung und frühes Leid" ("Desorden y dolor precoz"), el Profesor Cornelius no logra salvar la brecha entre su propio gusto y el de su hijo adolescente –y su reacción a una fiesta con baile que éste organiza en su casa se vuelve aún más negativo cuando ve cuán fuerte impacto emocional tienen esos ritmos modernos en su amada hija de cuatro años [véase Gramófonos].

> La gente joven baila con entusiasmo –en la medida en que pueda llamarse baile a esos movimientos que ellos hacen con tan silenciosa devoción. Por cierto, se mueven tomándose de formas extrañas y en un estilo nuevo, impulsando la parte baja de sus cuerpos con el movimiento de los hombros, y sacudiendo rítmicamente las caderas. Bailan lentamente por todo el salón, obedeciendo oscuras reglas, no cansándose nunca, porque de esta forma uno no puede cansarse. Ni se ruborizan, ni su respiración se agita. He aquí dos chicas que bailan juntas; a veces son dos chicos que lo hacen; para ellos, todo es lo mismo. Y así es que siguen los ruidos exóticos del gramófono, que gira bajo la más terca de las agujas para producir el sonido de los *shimmies*, los *fox-trots* y los *one-steps* al mayor volumen posible. El *Double Fox*, el *African Shimmy*, las *Java Dances* y las *Polka Creoles* –pasos salvajes, perfumados, ahora lánguidos, ahora de estilo militar, con ritmos extranjeros, monótonos con ornamentación orquestal, tambores retumbando y repicando, vomitando la diversión de los Negros (Mann, 514).

La generación más joven está deseando asimilar los nuevos ritmos del *fox-trot* y del *shimmy*, el *charleston* y el *blackbottom*. Lo que muchos de ellos

han aprendido en sus profesiones aparece cuando bailan: dejan que sus cuerpos se acoplen a ritmos que les son impuestos desde fuera [véase Líneas de Montaje, Empleados]. Este acoplamiento es tan estrecho que los bailarines abandonan todo control sobre sus cuerpos y siguen moviéndose hasta el punto del total agotamiento [véase Resistencia]. Tan inmediata es la conexión de sus cuerpos individuales con el ritmo de la música que ya no necesitan ser guiados a través de la coordinación con su pareja de baile. Algunos observadores contemporáneos señalan este cambio como un nuevo mojón en la emancipación respecto de las convenciones de género [véase Masculino=Femenino (Problema de Género)]. Aun cuando los nuevos bailes ciertamente tienen un efecto neutralizador en lo que hace a las diferencias de género, en realidad no alientan la libertad de elección individual; en cambio, promueven un cambio de la dependencia de una pareja a la dependencia de un ritmo externo. En lugar de un sitio de dominación y entrega, el cuerpo del que baila pertenece a un lugar –o, mejor aún, a un punto de referencia– dedicado a la asociación y la coordinación. Este es el principio de "desindividualización" (Jelavich, 179ss.) de las líneas de bailarinas de can-can que conquistan los escenarios de los teatros de revista, transformando los cuerpos individuales de las "chicas" en complejos sistemas de miembros bien coordinados [véase Teatro de Revistas]. Es también ésta la razón por la cual el papel del bailarín –hombre- no se transforma en un papel de sumisión y, por tanto, el orgullo masculino raramente se ve humillado. Y, finalmente, es por esto por lo que tan a menudo los nuevos cuerpos que bailan son percibidos como superficies puras y no eróticas.

La excitación erótica de la interacción con un compañero de baile es reemplazada por la excitación de cambios continuos de la moda en lo que hace a los ritmos. Las escuelas de danza enfatizan, por tanto, la variedad y novedad de los bailes que enseñan: "¡Para volverse un bailarín *excepcional* –no meramente uno que hace papelones– ésta es su oportunidad para aprender *todo* acerca de los últimos pasos de valencia, *fox trot*, Vals, tango y *charleston*, a cambio de casi nada! Mientras usted se convierte en el mejor bailarín de su grupo, disfrutará del aprendizaje en unas pocas lecciones privadas y en una clase de amistosos compañeros" (*New York Times*, 22 de septiembre). Entre los bailes mencionados en este aviso, el tango tiene un estatus específico, por dos razones. Junto con el valencia, y a diferencia del *charleston*, connota, primero, la "autenticidad" de la cultura española y latinoamericana, que es la única alternativa a la "autenticidad" generalmente atribuida a los mundos africano y afroamericano [véase Corridas de Toros, Centro *vs.* Periferia]. En segundo lugar, entre los bailes practicados por una pareja, el tango es el único que no prescribe la complementariedad entre los movimientos del hombre y la mujer. Los bailarines de tango se ven y actúan como si no se viesen entre sí, y se

supone que sus cuerpos siguen el ritmo de la música uno independientemente del otro. A diferencia de la armonía preestablecida de los bailes tradicionales en pareja, la armonía de la pareja de tango es representada ya sea como la emergencia de una colaboración libre, o como la –a menudo violenta– resolución de un conflicto potencial: "No acabada, sino rota, la rotación no produce un centro de gravedad entre los dos miembros de una pareja de bailarines, sino que oscila de uno al otro. Si se mantienen a distancia se pierden uno al otro, y nunca se juntarán de nuevo" (Elsner and Müller, 318).

Con su proliferación de pasos viejos y nuevos, el baile se asimila virtualmente a toda otra forma de entretenimiento [véase Bares]. Más de la mitad de los avisos en la contraportada del diario berlinés *8 Uhr-Abendblatt* invitan a los lectores a eventos de baile. Con un eslogan que parece inspirado por la moda de la poesía sin sentido, el Weidenhof, "el más espectacular palacio de baile de Berlín", enfatiza el contraste entre el aburrimiento cotidiano y el placer de mover el propio cuerpo al ritmo de la música: "Cuando las cosas se vuelvan demasiado tediosas, venga al Weidenhof" (19 de octubre). Junto al "baile del té de las cinco" con dos orquestas, el Weidenhof ofrece, a las 8 p. m., y más para el público espectador que para bailarines, un *show* de "Mme. Salomé y su hermoso ballet. Veinte señoritas de espectacular gracia y belleza". El Tanz-Cabaret Valencia presenta "baile del té de las cinco, restaurante, bar, atracciones", y un "piso iluminado" que hace que los bailarines sientan que encontraron un terreno diferente respecto del suelo estable de la realidad cotidiana [véase Incertidumbre *vs.* Realidad].

Tales formas de diversión ligera, sin embargo, existen junto a la seriedad del *Ausdruckstanz*. El estreno, el martes 14 de diciembre, del filme de Arnold Fanck *Der Heilige Berg*, que marca el debut en la pantalla de Leni Riefenstahl, es inaugurada por una actriz joven que baila al ritmo de la música de la *Sinfonía Inconclusa* de Schubert (Riefenstahl, 59) [véase Montañismo]. Al lado del aviso diario para el Nelson Theater, donde ha comenzado la carrera alemana de Josephine Baker, el *8 Uhr-Abendblatt* anuncia, el 19 de octubre, una actuación de Katjana Barbakoff, que conjura diversos mundos antiguos y exóticos: "Entre los nuevos estilos de baile: Majestas Asiatika de vuelta a la naturaleza, un tesoro preservado de la era del No" (19 de octubre). Los organizadores de un gran baile tratan de atraer a la generación mayor lanzando, en letra gótica, la "Competencia Senior del Berlín Blue-Orange Club, seguida por un *show* bajo los auspicios de la Asociación Nacional de Baile de Salón"; aún así, también ven a los niños como clientes potenciales de los palacios de baile: "Los padres que aman a sus chicos los llevan al primer espectáculo mundial de teatro de revista para niños: 'El Baile de las Marionetas'. Un cuento de hadas en treinta escenas. Admiral Palace Theater" (22 de octubre). La difuminación

de las fronteras entre los géneros y entre las diversas formas de participación en el mundo del baile tiene su epítome en el aviso de un establecimiento llamado Steinmer am Bahnhof, Friedrichstraße 96, en el corazón del barrio lesbiano de Berlín (von Soden and Schmidt, 160). Bajo el título "Täglich Tanz der schönen Frauen" ("Baile Diario de las Mujeres Hermosas"), muestra a dos mujeres con pelo *à la garçonne* bailando en un apretado abrazo –con dos hombres sonrientes que las miran (2 de octubre) [véase Masculino = Femenino (Problema de Género)].

Entradas vinculadas

Azoteas enjardinadas, Bares, Corridas de Toros, Empleados, Gomina, Gramófonos, Jazz, Líneas de Montaje, Montañismo, Momias, Resistencia, Teatro de Revistas; Autenticidad *vs.* Artificialidad, Centro *vs.* Periferia, Incertidumbre *vs.* Realidad, Presente *vs.* Pasado; Autenticidad = Artificialidad (Vida), Masculino = Femenino (Problema de Género).

Referencias

8 Uhr-Abendblatt.
Johannes R. Becher, *Maschinenrhythmenn*, Berlín.
Monika Elsner y Thomas Müller, "Das Ich und sein Körper: Europa im Tango-Fieber", en Manfred Pfister (ed.), *Die Modernisierung des Ich*, Passau, 1989.
Michael Golston, "'Im Anfang war der Rhythmus': Rhythmic Incubations in Discourses of Mind, Body, and Race from 1850 to 1944", *Stanford Humanities Review 5*, supplement (1996): 1-24.
Hans Ulrich Gumbrecht, "Rythmus und Sinn", en Hans Ulrich Gumbrecht and K. Ludwig Pfeiffer (eds.), *Materialität der Kommunikation*. Frankfurt, 1988.
Peter Jelavich, *Berlin Cabaret*. Cambridge, Mass., 1993.
Harry Graf Kessler, *Tagebücher, 1918-1937*, Frankfurt, 1961.
Thomas Mann, "Unordnung und frühes Leid" (1926), en *Sämtliche Erzählungen*, Frankfurt, 1961.
New York Times.
Mario Puccini, "Text from *Critica Fascista*" (1926), en *Stanford Italian Review* (1990): 257-260.
Phyllis Rose, *Jazz Cleopatra: Josephine Baker in Her Time*, Nueva York, 1989.
Leni Riefenstahl, *A Memoir*. Nueva York, 1992.
Kristine von Soden and Maruta Schmidt (eds.), *Neue Frauen: Die zwanziger Jahre*, Berlín, 1988.
W.B. Yeats, *A Vision* (1926), Nueva York, 1961.

BARES

. . . .

Más acaso que su devastador promedio de 372, sus 47 *home runs* y sus 145 carreras, es el disfrute ostentoso del lado sensual de la vida de Babe Ruth lo que impresiona a sus fanáticos [véase Estrellas]. Él es una excepción a la regla que obliga a los grandes atletas a pagar el precio del ascetismo para lograr sus excepcionales actuaciones. Una estrofa, cantada en honor de Babe durante una cena de homenaje del centro de periodistas especializados New York Baseball Writers, no necesita mencionar sus récords como bateador [véase Boxeo, Baile].

¿Dónde estará esta noche mi Babe Ruth?
Agarró su saco y su sombrero y se esfumó.
Me pregunto ¿dónde estará
A las dos y media o tres?
Puede que esté bailando, o en una pelea.
Puede que esté en algún cálido motel.
Puede que esté bebiendo té, o acaso gin.
Sé que está con una dama,
¿Cómo se llamará ella?
¿Dónde estará esta noche mi Babe Ruth?

A todo el mundo le encanta ver a Babe Ruth rompiendo todas las reglas, especialmente las de la Ley Seca. Todo el mundo sabe también que él frecuenta "cálidos moteles" y que claramente prefiere un vaso de gin a una taza de té. Aunque Babe Ruth es una gran excepción –una celebridad cuya inclinación por la bebida es un tema aceptable para los periodistas– sus admiradores siguen un patrón ampliamente generalizado cuando listan bares y licor junto a los otros placeres que él se permite, como peleas a puñetazos, baile y mujeres. Pues, en el discurso popular, el beber alcohol y los bares pertenecen a un conjunto paradigmático de actividades equivalentes, y como tales inmediatamente se asocian con ese conjunto de situaciones relacionadas.

En este sentido, Kückelmann, el corredor de seguros hiperactivo de Bertolt Brecht, es un primo cercano de los periodistas de beisbol que le cantaban a Babe Ruth: "Había estimulado su cerebro con tragos fuertes americanos, y se había aliviado con café absolutamente insuperable, había castigado su espíritu exhausto con jazz, se había lanzado a los cabarets de los comediantes, y mal usado las revistas del Metropol como si fuesen para enriquecimiento espiritual... Había aterrizado en el local de la cervecería de Aschinger" (Brecht, 170) [véase Jazz, Teatro de Revistas]. Día tras día, la contraportada del *8 Uhr-Abendblatt* está llena de avisos de los bares de Berlín, cervecerías (*Bierquellen*), cabarets, salas de baile y teatros de revista a los que se refiere Brecht. Y los bares de Berlín siempre están ligados a otras formas de diversión: "El Parisienne: el *night club* más grande de Berlín. Venga a bailar con la música de la Formiggini Band" (4 de febrero). O, el 2 de octubre, en el mismo periódico: "Vea la revista bailable en el Rokoko Bar"; "Venga al *Ballet des Plastiques* en el *Moulins* [*sic*] *Rouge Paris*, donde bailan las mujeres más hermosas".

Es una de las paradojas de estos años de Ley Seca que, fuera de los Estados Unidos, los bares que sirven alcohol son frecuentemente llamados "Bares Americanos". La imaginación colectiva atribuye constantemente la noción de grandes bebedores a los habitantes de una de las pocas naciones en que el consumo público de alcohol ha sido oficialmente prohibido. Los bares y los cocteles, por tanto, son el ejemplo perfecto de todo aquello que los intelectuales europeos denigran –o desean– como "americanismo". La bebida simboliza ligereza, velocidad y superficialidad, que son percibidas como esenciales para los estilos de vida más modernos [véase Autenticidad *vs.* Artificialidad]. Algunas de las metáforas que los mismos americanos emplean para referirse al mundo del consumo ilegal de alcohol van en este sentido: *"speakeasies"*, *"bootleggers"*, *"rumrunners"*.* Una visión satírica de los "teatros del futuro" publicada por la *Revista de Occidente* desarrolla esta asociación de bares y bebida con formas de vida carentes de toda función o significado "serio": "Llegué a tener gran aprecio por esos teatros. Ciertamente, llegaron a ser un vicio para las personas inclinadas a la emoción, pues el vicio de enfrentarse a una gran excitación con la misma facilidad con que pedimos un *cocktail* es un tónico difícil de resistir" (197). Al mismo tiempo, los bares son vistos como adecuados a necesidades humanas tan básicas que su satisfacción equivale a una regresión psíquica. Esto puede explicar por qué el "motel" del poema de Babe Ruth es "cálido", y por qué los clientes de los bares prohi-

* Los tres términos, cuya traducción literal no contribuiría al texto, hacen alguna referencia a lo móvil o veloz. "Speakeasies" podría entenderse literalmente como "charla fácil", o "habla rápida"; "bootleggers" refiere a esconder una botella en la caña de la bota, y se origina en una costumbre de ciertos contrabandistas del siglo XI; "rumrunner" combina la noción de correr, con el ron, la bebida. [N. de T.].

bidos son llamados "chupadores" (suckers). Finalmente –a pesar de tales asociaciones con deseos elementales– los bares atraen a sus parroquianos con iluminaciones sofisticadas y los colores artificiales de sus cocteles. El virtuoso y pervertido héroe de la novela *Monsieur Godeau intime*, de Marcel Jouhandeau, identifica alegremente la atmósfera de su bar favorito con las tentaciones del infierno:

> Se sentó, en medio de la noche, en una atmósfera más brillante que la de un mediodía en Provence. Frutos y flores colgaban del techo, provocando reflejos incluso en sus cortos cabellos. Sus guantes negros, que nunca se quitó, destacaban las desnudas manos de la gente alrededor, que sostenía sus cremas de menta o azules ajenjos en finos vasos... Sentado en una mesa angosta del fondo del salón, entre un empañado vaso de *ponche* y una vela perfumada, ¿leyó Mr. Godeau? ¿Pareció que leía? ¿Se metió más profundamente aún en sí mismo? ¿Exaltó, en esta luz artificial, aún más su diferencia? ¿Llegó a estrechar a Dios en sus brazos? (32-33).

Así como los bares son típicamente mencionados junto a otros espacios de placer, los cocteles, por definición, consisten en una variedad de licores. Hasta los habitantes de la extremadamente corrupta república sudamericana que Ramón del Valle-Inclán inventa en *Tirano Banderas* aprecian los cocteles como una señal de sofisticación: "El Director de *El Criterio Español*, en un velador inmediato, sorbía el refresco de piña, soda y kirs, que hizo famoso al cantinero del Metropol Room" (54). Esta implícita complejidad se convierte en individualidad, en la medida en que los cocteles individuales integran un sistema completo de tragos. Las bandejas de los mozos siempre están llenas: "Sobre el brillo del pavimento, los gritos de los vendedores callejeros. El zigzag de los lustrabotas nubios. Bandejas tintineantes, que los mozos de los bares americanos llevan sobre sus cabezas" (58). Así mismo, los estantes de los bares americanos están llenos de botellas de diferentes colores. Es el arte de los *barmen* el generar una lista potencialmente infinita de cocteles, combinando el número finito de licores diferentes que esas botellas contienen. El mundo de los placeres en general, y el mundo de los bares americanos en particular, funciona como las gramáticas. Como si bares y placeres fuesen lenguajes, están basados en el principio de elegir a partir de un número finito de elementos básicos. Esos elementos son luego transformados en una multiplicidad de productos compuestos –ya sean cocteles, o largas noches compuestas de diversas formas de disfrute sensual. Las series de productos compuestos que pueden ser generados de acuerdo con este principio tienen un final abierto; la individualidad de cada uno de ellos se destaca sobre un fondo de variación infinita.

Describiendo el Shanghai Club como "el bar más grande del mun-

do", Paul Morand combina la gramática del cocteles con la gramática del placer: "'el coctel del libertino, el 'Bésame-Rápido'; el sentimental 'Sueño de Amor'; el poético 'Mañana de Septiembre'; el 'Sensación'" (76). Con obseción aún mayor, Morand proyecta la gramática de los cocteles sobre el mapa geográfico de la tierra:

> Cocteles de ingredientes concentrados, que se concentran aún más cuando están bien fríos –una unión repentina de fuerzas que había quedado perdida mientras cada uno estaba en su propia botella, un destilado de felicidad recibido de un solo golpe (¿dónde está la suave caricia de los vinos?), bálsamo supremo de los trópicos. Sin mencionar aquí todos nuestros cocteles habituales, obsérvese meramente el "Bamboo Cocktail" de los anglo-hindúes, el "Blenton" de la Marina Real, el "Hula Hula" de las islas hawaianas, el "Gin Fizz" de los vapores de la línea P. y O. También, los cocteles dulces de las tierras del sur: el "Sol y Sombra" de San Sebastián (como el sol y la sombra de las arenas); los "cocteles de chocolate" de los brasileños –chartreuse, oporto, y polvo fresco de chocolate; y el "Gibson" de Yokohama, tan único con su blanca cebolla; esto para no hablar del "H.P.W. Vanderbilt" y el "Bennett", bautizados con los nombres de grandes millonarios por un barman obsequioso; finalmente, el "minenoaba" o "agua sonriente" de los Hindúes (74ss.).

En la medida en que los cocteles connotan ligereza, y la ligereza connota viajes, los bares y los mapas están asociados con frecuencia en la mente de las personas. Walter Benjamin, en la entrada "Stehbierhalle" ("salón para tomar cerveza de pie") de su *Einbahnstraße*, subraya esta misma asociación entre viajar y beber como la característica más saliente del marinero: "El marino odia el mar, y para él el matiz más sutil habla... Vive en mar abierto en una ciudad, donde, en el Cannebière de Marsella, un bar de Port Said se enfrenta a un lupanar de Hamburgo, y el napolitano Castell dell'Ovo se yergue en la Plaza de Cataluña de Barcelona" (145). Como los estantes detrás de los *barmen* y las mentes de los marinos, el pecho de un viejo misterioso en la puerta de un bar sirve de superficie para la inscripción de un mapa similar en *Monsieur Godeau intime*: "En la puerta, un viejo, un Atlas gigante, se sentaba en un pequeño banco de piedra, de la mañana al atardecer, y aún hasta la noche. Los niños que pasaban en su camino a la escuela se maravillaban con un panorama del mundo –su pecho, cubierto de signos brillantes que representaban todas las partes del globo: Indochina y el Congo, el Sahara, Túnez, México, Alemania" (33).

El efecto más paradójico de la Ley Seca es la proliferación de bares en las ciudades norteamericanas durante los años de esa prohibición: "Dos años después de que Corradini no había sido capaz de encontrar más que 463 locales [es decir, en 1924], Izzy Einstein, el más celebrado de los agen-

tes de la Ley Seca, estimó que había unos cien mil locales clandestinos en [Nueva York]... El Dr. Charles Norris, médico examinador en jefe, dijo en su informe al alcalde para 1925-26 que 'los locales clandestinos superan enormemente a los locales permitidos de la época anterior'" (Ashbury, 210). Con el fallo en las estrategias de represión, los agentes de la Ley Seca intensifican sus esfuerzos –volviéndose así parte en un crecimiento potencialmente infinito del tráfico y la bebida ilegales: "El mismo hecho de que la ley sea difícil de aplicar [...] es la prueba más clara de la necesidad de su existencia" (Merz, 185). En la novela *Das Totenschiff* (*El barco de la muerte*), de B. Traven, un oficial naval americano previene fuertemente al héroe contra los placeres ilícitos, y la advertencia misma alcanza para lanzar al marino en un recorrido por los bares y burdeles del puerto –y en el futuro, en un viaje sin fin: "'No beba. Éste es un mal lugar' dijo el oficial... 'No', le contesté, 'yo nunca bebo una gota de este veneno. Sé lo que le debo a mi país, aun cuando estoy lejos. Sí, señor, se puede confiar en mí, le juro por Dios, y estoy completamente seco. Usted créame'. Estaba abajo y fuera del buque" (9-10). En la medida en que los locales clandestinos se mueven "siempre a otra parte" para despistar a los agentes, sus clientes aceptan el principio de "siempre otro trago" (Kobler, 228). Así mismo, la vida metropolitana de los protagonistas de *The Sun Also Rises* (*Fiesta*) consiste en una incesante migración a través de la "maravillosa gentileza" (255) de incontables bares americanos, y hasta la atmósfera rural de un motel de carretera dispara la estructura específica del ritual de beber: "Dos de nuestros vascos vinieron e insistieron en pagar unos tragos. Por tanto, ellos pagaron un trago, y luego nosotros pagamos otro, y luego ellos la siguieron atrás nuestro y pagaron otro. Luego volvimos a pagar nosotros, y al final volvimos todos a salir al sol y al calor" (109). No hay límite geográfico o cultural para esta regla. En uno de sus dibujos, el humorista de Munich Karl Valentin se sienta en una cervecería local a esperar que empiecen los fuegos artificiales, mientras corteja a la empleada de un jardín de infantes, que bebe tan de prisa que él y la camarera apenas pueden seguirle el paso: "Sólo un sorbo –bebe un poco, mientras llega el próximo" (Valentin, 242).

La ligereza es un atributo del beber sólo en la medida que el constante movimiento impide a los bebedores volverse adictos. Consecuentemente, la adicción se asocia con espacios que excluyen el movimiento. Si una frase como "Él siempre fue hasta el borde del abismo para mirar" (Kessler, 447) sirve como metáfora para la condición del adicto, el viajar es la única forma de vida que siempre ayuda a una persona a lanzarse al abismo sin evitarlo. En las cárceles (Valle-Inclán, 189), las bodegas (Becher, 61ss.), o los barrios que nunca abandonan (Borges, 30), los bebedores se vuelven adictos al alcohol –y aún más frecuentemente a las drogas "duras" como la morfina o la cocaína [véase Inmanencia = Trascendencia

(Muerte)]. La fumadora de opio evocada en uno de los sonetos de Brecht "duerme sola", olvidada del mundo a su alrededor, y permite que su cuerpo se arruine, transformándose en nada: "uno sabe: ahora ella está ávida de nada" (161). En contraste, el bebedor que Brecht describe en otro soneto prepara su cuerpo para una intensidad mayor de placer, por la vía de eliminar toda voluntad: "Así como se golpea la carne para hacerla más tierna antes de comerla, / Así debe uno, para saciarse de su propio cuerpo, prepararse a sí mismo para la consumición / (Beba schnapps, que acaricia suavemente el paladar) / ...pues la falta de voluntad es lo que hace que la vida valga la pena" (162).

Un aspecto de tal "de-capitación", como la llama Brecht, es una forma de olvido de sí que resulta en una relajación. Esto es lo que Mario, el malvado cocinero de *Dorothea Angermann*, de Gerhart Hauptmann, busca en un bar, antes de que trate de extorsionar a los dos hijos de su anterior empleador: Hubert, un bebedor cuya salud frágil lo confina a su miserable apartamento, y Herbert, un profesor universitario moralmente correcto que quiere rescatar a la esposa de Mario, Dorothea, de una vida en las calles. No por casualidad la escena de la acción es una ciudad de la Costa Este de los Estados Unidos: "*Mario:...* Perdona que hable tanto – para matar el tiempo, tomaba un whisky en el Union Bar. *Hubert:* Esta es la segunda vez que vienes. ¿Podrías hacer el favor de decirme, con la mayor precisión posible, por qué estás aquí? *Mario:* Era para decirte que necesito fortificarme en el bar" (Hauptmann, 104). La relajación a través de la bebida, sin embargo, no es exclusivamente una condición para el crimen. La ligereza y la velocidad pueden despertar también un espíritu de reconciliación, incluso en los más endurecidos criminales. En una ocasión, la borrachera previno a Al Capone de involucrarse en una pelea potencialmente fatal:

> Tuve un contacto inmediatamente cercano con Al Capone alrededor de 1926. Él orinó mis zapatos. Eso pasó en el baño de caballeros del Croydon Hotel. Él estaba borracho, y yo también lo estaba. Él no sabía quién era yo, pero yo lo conocí a él. Yo tenía la reputación de tener el más terrible gancho de izquierda de Chicago, lo juro por Dios. Estuvimos a punto de trenzarnos cuando Al lo pensó mejor. No es exactamente que se haya disculpado, pero admitió haber cometido un error social. Yo decidí pasar por alto el asunto. Nos tomamos un trago, y cada vez que me vio luego por ahí, la cosa era "¿Qué hay, muchacho, cómo va? (Kobler, 335).

Entradas vinculadas

Baile, Boxeo, Estrellas, Jazz, Teatro de Revistas, Trasatlánticos; Autenticidad *vs.* Artificialidad; Inmanencia = Trascendencia (Muerte).

Referencias

8 Uhr-Abendblatt.
Herbert Ashbury, *The Great Illusion: An Informal History of Prohibition*, Nueva York, 1968.
Johannes R. Becher, *Maschinenrhytmen*, Berlín, 1926.
Walter Benjamin, *Einbahnstraße* (1926), en *Gesammelte Schriften*, vol. 4, parte 1, Frankfurt, 1972.
Jorge Luis Borges, *El tamaño de mi esperanza* (1926), Buenos Aires, 1993.
Bertolt Brecht, "Die Opiumraucherin" (1926) y "Sonnet für Trinker" (1926), en *Gesammelte Werke*, vol. 8, Frankfurt, 1967.
Bertolt Brecht, "Eine Kleine Versicherungsgeschichte" (1926), en *Gesammelte Werke*, vol. 11, Frankfurt, 1967.
Gerhart Hauptmann, *Dorothea Angermann: Schauspiel*, Munich, 1926.
Ernest Hemingway, *The Sun Also Rises*, Nueva York, 1926.
Marcel Jouhandeau, *Monsieur Godeau intime*, París, 1926.
Harry Graf Kessler, *Tagebücher, 1918-1937*, Frankfurt, 1961.
John Kobler, *Ardent Spirits: The Rise and Fall of Prohibition*, Nueva York, 1973.
Charles Merz, *The Dry Decade*, Garden City, Nueva York, 1932.
Paul Morand, *Rien que la terre: Voyag,*. París, 1926.
Revista de Occidente.
Lawrence S. Ritter y Mark Rucker, *The Babe: A Life in Pictures*, Nueva York, 1988.
B. Traven, *Das Totenschiff* (1926). Hamburgo, 1954.
Karl Valentin, "Das Brillantfeuerwerk oder ein Sonntag in der Rosenau" (1926), en Michael Schulte (ed.), *Das Valentin-Buch: Von und über Karl Valentin in Texten und Bildern*, Munich, 1985.
Ramón del Valle-Inclán, *Tirano Banderas* (1926), Madrid, 1978.

BOXEO

Una de las figuras literarias que se tratan en *El tamaño de mi esperanza*, la primera colección de ensayos críticos de Jorge Luis Borges, un joven autor de creciente prestigio en los círculos literarios de Buenos Aires, es George Bernard Shaw. Hacia fin del año, Shaw rechazó primero, y luego aceptó, el Premio Nobel de Literatura (*Chronik*, 184, 194). Borges caracteriza el trabajo de Shaw en una metáfora temporal paradójica, tanto como una "reinvención de la Edad Media" [véase Presente = Pasado (Eternidad)] y como comparable en estilo con el moderno boxeo: "Shaw, sin vidrieras ni antiguallas y en un inglés que es contemporáneo de Dempsey, inventa la Edad Media" (95). ¿Cómo es posible comparar el trabajo de Shaw con el boxeo? Es realmente difícil ver lo que exactamente motiva a esos incontables intelectuales que, como Borges, usan al boxeo como metáfora. Esta tendencia es aún más complicada en tanto parece difícil encontrar alguna experiencia o valor que el boxeo no pueda, ocasionalmente, representar. A primera vista, el único rasgo relevante es la asociación (predominante, aunque no exclusiva) del boxeo con quien sea y lo que sea que aparezca como invenciblemente fuerte. Es precisamente en este sentido que un periodista austriaco llama a Robert Musil "campeón de los boxeadores espirituales" (Fontana, 383). El pintor catalán Joan Miró debe tener un significado similar en mente cuando, en una entrevista, dice: "No entraría al cuadrilátero excepto que se tratará de una pelea por el título. No quiero un encuentro con un *sparring* –ahora es el momento de ir por el título" (*New York Review of Books*, 16 de diciembre de 1993, 45). En la Unión Soviética, Victor Shklovsky usa otra metáfora de boxeo al describir una condición necesaria para tal éxito: "Tal como un boxeador necesita espacio para aplicar su golpe, del mismo modo un escritor requiere la ilusión de que está eligiendo" (Shklovsky, 45).

Es sobre todo la concentración, la sobriedad y el profesionalismo (nadie hace metáforas sobre boxeadores *amateurs*) del boxeador lo que hace de él un emblema de la modernidad [véase Sobriedad *vs.* Exuberancia]. Así, tratando de presentar la alegoría de la Muerte a través de técni-

cas de extrañamiento en su obra *Orphée*, Jean Cocteau pone a Azrael, el "asistente" de la Muerte, a gesticular como el árbitro de un encuentro de box: "Azrael cuenta con una mano en el aire, como un árbitro de box" (Cocteau, 62). Para el filósofo Theodor Lessing, el boxeador pertenece a un conjunto de figuras modernas en las que el fumar revela un constante estado de tensión psíquica: "Cuando se requiere estar interiormente compuesto, uno siempre prende un cigarrillo. En obras de teatro y películas, siempre se recurre a esta bien conocida situación. Un par de políticos que pueden incidir en el ascenso o caída de sus países, un par de ejecutivos bancarios acordando una inversión de muchos millones –todos ellos buscan un cigarrillo. El montañista que se encarama sobre el abismo, el boxeador preparándose para el enfrentamiento decisivo –todos ellos fuman un cigarro" (Lessing, 142). Por otro lado, la imaginación intelectual también asume que la sobriedad, la tensión y la concentración son estados mentales que el boxeador comparte con sus espectadores. Es por ello que los auditorios boxísticos se han convertido en un ideal normativo para la moderna audiencia de teatro (Mittenzwei, 219). Es una provocación casi trivial decir que los eventos deportivos, especialmente los encuentros de box, terminarán por reemplazar a las obras teatrales: "Hay más y más voces que anuncian que el drama, tal como lo conocemos hoy, está declinando... que el drama ha superado su vida útil como forma de arte. Aquellos que anuncian su muerte lo están enterrando, para proclamar al cine, la radio, las operetas, el teatro de revista y el boxeo como sus herederos" (*Vossische Zeitung*, 4 de abril).

Pero aún más importante que cualquier uso particular de la metáfora del boxeo es la ubicuidad de este campo de imaginación en toda clase de discurso. Aparece, por ejemplo, en una ampliamente vendida introducción a la astronomía contemporánea, *The Internal Constitution of the Stars*, en la que el autor, A. S. Eddington, un físico de renombre internacional, compara su método de análisis con el dispositivo cinematográfico de la cámara lenta. La cámara lenta transforma la violencia de ciertos movimientos en belleza y armonía:

> Los movimientos de los electrones son tan armoniosos como los de las estrellas, pero en una diferente escala de espacio y tiempo, y la música de las esferas está siendo tocada en un teclado cincuenta octavas más alto. Para descubrir esta elegancia, debemos enlentecer la acción, o alternativamente acelerar nuestra propia capacidad perceptiva, igual que una película en cámara lenta resuelve los soberbios puñetazos del campeón de box en movimientos de extrema gracia y sencillez (Eddington, 20) [véase Incertidumbre *vs.* Realidad].

Ningún intelectual parece capaz de escapar a la fascinación del boxeo. Aquellos que se sienten obligados a despreciar este deporte por razones de buen gusto, como Thomas Mann, admiten aún, de mala gana, que es un emblema del presente: "Vivimos en una era en la cual la fidelidad sin compromiso a veces nos gana la partida, una era, verdaderamente, de *jazz-band*, cuyos héroes son los campeones de boxeo y las estrellas de cine, y que revela todos los detalles de sus gigantescas orgías. Entretenidas y espectaculares orgías, debo admitirlo. Sería de filisteo y de pequeño burgués el lamentarse en voz alta acerca de esta nueva era" (Kolbe, 378).

El poder del boxeo como símbolo multifuncional es claro en una miríada de aspectos del mundo cotidiano. Si estas manifestaciones van más allá de la realidad de las peleas, se reflejan luego en ellas, elevando su estatus social, económico y legal. Como dice lacónicamente el *New York Times* el 22 de septiembre: "El juego de la pelea es más respetable ahora, y también más próspero". El trasatlántico alemán de lujo *Hamburg*, que parte para su travesía inaugural hacia Nueva York el 8 de abril, presenta un cuadrilátero de box donde los pasajeros pueden hacer ejercicio (*Chronik*, 73) [véase Trasatlánticos]. Hombres célebres, especialmente escritores, artistas y actores, están deseando ser fotografiados mientras entrenan boxeo –preferiblemente desnudos de la cintura para arriba, calzando elegantes pantalones cortos y zapatos de calle a la moda (*Die wilden Zwanziger*, 84; Burgess, 33). Dos de los raros fotorreportajes de *Caras y Caretas*, el 12 de octubre, se concentran en el boxeo profesional, siendo uno un resumen de la lucha por el título entre Gene Tunney y Jack Dempsey, y el otro una vista previa de una pelea futura entre el campeón europeo Paulino Uzcudún y el campeón argentino Ángel Firpo, "el toro salvaje de la Pampa". A pesar de "la falta de material experimentado" (*1926 Quad*, 223) –o en otros términos (menos boxísticos), a pesar de la ausencia de una tradición institucional– el Departamento Atlético de la Universidad de Stanford está tratando de construir un equipo de boxeo, debido a que, de no aprovechar esa oportunidad, el rango de actividades extracurriculares ofrecidas a sus estudiantes de sexo masculino carecería de esa importante atracción. El boxeo es visto como una de las pocas actividades capaces de reforzar la identidad masculina en un entorno que está problematizando crecientemente las tradicionales distinciones de género [véase Masculino = Femenino (Problemas de Género)]. Cuando un artículo anónimo en el *Chicago Tribune* del 18 de julio injuria a la estrella de cine Rodolfo Valentino llamándolo "polvera rosa", y lo acusa de favorecer la "feminización de los varones norteamericanos", la única reacción "masculina" que puede imaginar el actor es desafiar al periodista a una pelea de box. Cuando el desafío queda sin respuesta, su amigo Jack Dempsey organiza un encuentro boxístico entre Valentino y el periodista de deportes neoyorkino Buck O'Neill en el *roof garden* del Hotel

Ambassador [véase Azoteas Enjardinadas]. En el tercer asalto de esta pelea, Valentino tira a su oponente –pero la hazaña sólo restaura parcialmente su imagen pública. Es por esa razón –según Dempsey– que su amigo cae víctima de un nuevo (y esta vez letal) acto afectado de obsesión respecto de las cuestiones de género. Afectado de peritonitis menos de un mes más tarde, Valentino duda demasiado tiempo en consultar a un médico (Morris, 181; Dempsey y Dempsey, 195ss.) [véase Aeroplanos].

Nada parece importar más, en toda Europa y las Américas, que el boxeo. El 15 de mayo, una pelea de boxeo –la de Paulino Uzcudún por el título europeo –se convierte en la segunda transmisión en vivo de la radio de habla hispana (la primera fue una corrida de toros; Díaz, 114) [véase Corridas de Toros]. Pero pese a tal entusiasmo, que autorizan con ostentosa intensidad, los intelectuales encuentran difícil explicar su propia fascinación –y la de la sociedad entera– por el box. Es sintomático de esta desproporción entre entusiasmo y reflexión que, a principios del año, Bertolt Brecht comienza a publicar una serie llamada *Lebenslauf des Boxers Samson Körner (Vida del boxeador Samson Körner*) en la *Scherls Magazín* (Mittenzwei, 234-235) y nunca la termina. El fragmento de esta biografía ficcional contiene muchos motivos que aparecen cada vez que el boxeo es tratado en periódicos o en textos literarios –motivos tales como la metrópolis moderna, el crimen, los trasatlánticos, la bebida y las derrotas en primeras peleas. Pero Brecht parece empantanarse cuando tiene que encontrar una trama para su historia (Brecht, 121ss.). Es más convincente en la parábola "Der Kinnhaken" ("El *Uppercut*"), que describe el momento crucial en la hasta entonces promisoria carrera del boxeador Freddy Meinkes. Freddy es invencible mientras no piensa en ello, mientras tiene el sentimiento "de que no está golpeando a un hombre, sino pasando a través de él, de que su mano no puede ser detenida por algo como un mentón" (Brecht, 117). Entonces, pocas horas antes de una pelea por el título, el *manager* de Freddy lo persuade –aparentemente con las mejores intenciones –a resistir la súbita necesidad de tomarse una cerveza [véase Bares]. Freddy comienza a pensar, y en la medida en que comienza a pensar –y a controlar su cuerpo conscientemente– ya no puede ser un buen boxeador. Es noqueado en el segundo asalto. Siguiendo las reglas generales de la parábola, la narración de Brecht termina con una conclusión general: "Un hombre siempre debe hacer lo que quiere. En mi opinión, la cautela es la madre del k.o". (120).

Pero mientras que el espectáculo del box hace que esas fatigosas reflexiones psicológicas, sociológicas, y aun filosóficas parezcan tan débiles, favorece la aparición de un estilo periodístico refrescantemente recio. Este nuevo discurso pretende seguir los rápidos movimientos y pesados puñetazos de los boxeadores, y se revela en largos pasajes que describen el colorido mundo del box. Abunda en términos técnicos, y al

mismo tiempo usa palabras de jerga que nunca antes habían aparecido en letra impresa. Éste es un pasaje de la cobertura de una pelea por el título europeo de peso *welter* en Milán, de un corresponsal del *Berliner Tageblatt*:

> El velódromo estaba completamente repleto, como pasa siempre que el espectáculo es organizado por Carpegna. Uno tiene que darle a él el crédito por el crecimiento del boxeo en Italia, pues se arregla brillantemente para manejar a la multitud y armar programas excitantes... Enseguida, en el segundo asalto, [Bossio] tomó la delantera, defendiéndose de los ataques de su oponente, y con ganchos de izquierda al mentón, habiendo acumulado una gran diferencia ya para el sexto asalto. En los dos asaltos siguientes, Romerio estuvo repetidamente en serio peligro; gastó bastante tiempo familiarizándose con la lona, pues no pudo evitar tres o cuatro golpes directos. A partir del décimo asalto, las consecuencias del sobreentrenamiento de Bossio resultaron notorias. Se cansó, golpeó sin energía y evitó algunos ataques sorpresivos sólo con un gran esfuerzo. Su victoria por puntos se debió enteramente a su desempeño en los primeros asaltos (25 de julio).

Si la cobertura de medios internacionales puede servir como indicador, uno de los destaques del año es el desafío por el campeonato mundial de peso pesado entre Jack Dempsey y su retador Gene Tunney, el 23 de septiembre. Nunca antes se ha juntado semejante multitud para ver una pelea de box; de hecho, ésta es una de las concurrencias más grandes jamás reunida por un evento deportivo. La pelea tiene lugar en la Exposición del Sesquicentenario de los Estados Unidos, en Filadelfia, pero las razones de esta decisión tienen más que ver con la política interna y la imagen pública del boxeo, que con la fijación de eventos en esta a menudo tediosa feria pública [véase Americanos en París]. Dado los inusuales objetivos financieros con que el promotor Tex Richard está planeando la pelea, Nueva York aparece como la elección lógica. Pero la Comisión Atlética del Estado de Nueva York considera que Harry Wills, la "Pantera Marrón", "un gran peso pesado, un negro de boxeo poderoso pero de movimientos lentos", es el contendiente principal, y por lo tanto se niega a permitir a Dempsey presentarse en público en Nueva York excepto que acepte pelear con Wills (Heimer, 11; André y Fleischer, 106ss.). Insistiendo, sobre la base de su experiencia en los negocios, en que "las peleas mezcladas no salen bien", Richard opta por una pelea entre blancos y por el Sesquicentenario, si bien, irónicamente, la promoción de la cultura afroamericana es parte de la agenda oficial de la exposición (Rydell, 157ss.). A pesar del nivel sorprendentemente bajo de las apuestas previas a la pelea, que el *New York Times* describe como "el más liviano en la

historia de las peleas por el campeonato de peso pesado" (y asumiendo que los cálculos que influyen en su decisión son realmente financieros), la movida de Rickard da estupendos resultados. En una época en la que Babe Ruth está jugando para los Yankees por un salario anual de US$ 50 000 (lo que muchos observadores del beisbol aún consideran escandalosamente alto (Ritter y Rucker, 135), el *New York Times* del 24 de septiembre publica los siguientes números oficiales sobre la pelea de Filadelfia: "Se estimó que los promotores habrían obtenido una ganancia de alrededor de US$ 500 000. La totalidad de entradas vendidas fue de 118 736. Además, 25 732 fueron admitidos con pases [para el Sesquicentenario], lo que arroja una asistencia total de 144 468 personas. Las entradas pagadas se distribuyeron como sigue: con 28 903 boletos de US$ 27.50; 12 805, de US$ 22; 23 014, de US$ 16.50; 19 589, de US$ 11; 15 747, de US$ 7.70, 18 678, de US$ 5.50. También se anunció que lo recibido por Dempsey habría totalizado aproximadamente US$ 700 000, y lo de Tunney alrededor de 200 000". "Seis gobernadores y 2 000 millonarios" (*New York Times*, 23 de septiembre) estaban entre la audiencia, entre ellos celebridades tales como William Randolph Hearst, Joseph Pulitzer, Florence Ziegfeld [véase Teatro de Revistas], Charlie Chaplin, el nadador del Canal Gertrud Ederle [véase Resistencia] y la familia Roosevelt (Heimer, 15).

La enorme multitud puso a dura prueba los sistemas de tráfico y transporte [véase Aeroplanos, Automóviles], lo cual parece interesar a los periodistas no menos que la pelea misma: "El énfasis está ahora no en los boxeadores, sino en los clientes". En trenes especiales y en automóviles privados (para los cuales hay disponibles sólo 1 500 lugares de estacionamiento), alrededor de 50 000 personas llegan de Nueva York, y paquetes que incluyen traslado y entrada se han vendido en el Medio Oeste (especialmente en Chicago) y en California. Siguiendo la consigna "Donde hay una multitud tiene que haber un avión volando en círculos encima", los promotores proveyeron a los espectadores, durante las largas horas de espera por la pelea, con algo para mirar: "aeroplanos donde se leían lemas publicitarios con luces coloridas, bajando en picado y rozando a la multitud pero, gracias a la suerte que suele acompañar a los aviadores que vuelan por encima de las audiencias de boxeo, nunca aterrizando" (*New York Times*, 24 de septiembre). Los periodistas –en la excitación general que los iguala con la multitud– anuncian un número récord de récords batidos por sus propias coberturas informativas. Por primera vez, los boxeadores hablarán "directamente desde el cuadrilátero". La transmisión radial en directo, para la cual Rickard ha vendido los derechos después de una intensa guerra de ofertas, es transcrita "en la sede del *New York Times* por tres expertos taquígrafos de la State Law Reporting Company, que trabajan por turnos". Una audiencia estimada de 15 millones de oyentes en todos los Estados Unidos siguen la transmisión en sus

apartamentos o en cenas festivas, como lo hacen los fanáticos en Argentina, México y Europa (incluyendo al príncipe de la corona belga, quien es declarado simpatizante de Gene Tunney). Verdaderamente, "la radio ha suplantado al boleto [de admisión]". Esto es verdad incluso para aquellos cuya discapacidad les impide escuchar: "el gerente de la Escuela para Sordos de Illinois ha arreglado con el *Jacksonville Journal* y la Associated Press para pasar los detalles de cada asalto a sordomudos parados en la calle fuera de la sede del periódico" (*New York Times*, 22 de septiembre) [véase Comunicación Inalámbrica].

Luego las "luces [se encienden] e [inundan] la herradura del estadio con una suave radiación. La batería de altoparlantes sobre el cuadrilátero [comienza] a destilar música bailable de éxitos de Broadway, y pone a los pies a golpear en el suelo polvoriento del *ringside* al ritmo de los últimos *hits*". Cuando Dempsey y Tunney hacen su entrada llevando "la vestimenta más acorde al último grito de la moda dentro de la línea de batas que se ha visto en la historia de las peleas por el título", una fuerte lluvia comienza a caer sobre el escenario descubierto y sobre la multitud, y continúa a lo largo de la pelea. Sus imágenes públicas los han conformado en alegorías de dos grupos sociales diferentes, o, acaso, de dos diferentes versiones del sueño americano. Jack Dempsey, el actual campeón, quien se proclama como el "Manassa Mauler", viene de una gran familia granjera de Colorado, eludió el servicio militar durante la Gran Guerra, y ha ganado enormes sumas de dinero desde que obtuvo el título de peso pesado en 1919. En los años que van desde esa fecha, ha invertido la mayor parte de su tiempo produciendo películas en Hollywood y viajando a través del mundo con su esposa, una ambiciosa actriz. Se vio envuelto en un desagradable conflicto judicial con su antiguo *manager*, que ha amenazado la posibilidad de la pelea de Filadelfia. En contraste, Gene Tunney, el "Fighting Marine", posee (y destaca mucho) un récord ejemplar como soldado. Su familia es de católicos irlandeses, creció en Nueva York, y encarna con fino estilo las ambiciones culturales que acompañan al ascenso social. A veces, sin embargo, los periodistas pierden la paciencia con él: "Me temo que Tunney se va a despertar para darse cuenta de que había estado leyendo un poema de Shakespeare o de Kipling, o uno de esos grandes escritores, y estoy pensando que el título del poema será: 'Había una vez un tonto'" (*New York Times*, 22 de septiembre).

Estas personas públicas tan diferentes se trasladan a estilos de pelea contrastantes. El adjetivo más frecuentemente usado para Tunney, incluso por sus oponentes, es "científico" (Dempsey y Dempsey, 179ss.). Es un "boxeador frío, imperturbable" (*New York Times*, 24 de septiembre); su ojo y su mente controlan siempre su cuerpo. "Tunney es un buen boxeador en un sentido boxístico, mientras que Dempsey jamás profesó el ser boxeador. En cambio, él es estrictamente del tipo del peleador, que no

necesita boxear en ningún caso" (*New York Times*, 23 de septiembre). Los fanáticos de Dempsey alaban su "furia peleadora" y sus "feroces avances, propios de un tigre". Su "segundo en jefe [ha] preparado un elaborado programa de instrucciones que [apunta] a que el campeón presente un aspecto atemorizador, que [se] espera [pueda] aterrorizar a Tunney hasta la impotencia". Esta imagen está puesta en escena para encarnar precisamente aquel espontáneo e inconsciente ímpetu físico que Brecht ve como la protección más fuerte contra el *knock out*.

La gran mayoría del público del público parece favorecer al sobrio Tunney. Durante los últimos siete años "el balance de los sentimientos populares ha estado siempre en contra [de Dempsey] en la mayoría de sus grandes peleas", incluso en su pelea por el título contra el retador francés Charpentier. "Que nadie permite que sus miedos influyan en sus sentimientos [lo] prueba la demostración a favor de Tunney, y contra Dempsey, cuando los rivales aparecen" (*New York Times*, 24 de septiembre). Desde el mismo primer asalto, no hay duda alguna de que Tunney ganará. Pero a pesar de la explícita tendenciosidad del presentador radial a favor de Tunney, es imposible evitar escuchar la nostalgia en su voz cuando recuerda el desempeño de un Dempsey más joven y fuerte:

> Tunney coloca un derechazo fulgurante en la mandíbula de Dempsey, pero esto no afecta a Jack en absoluto. Están en el centro del cuadrilátero. Jack retrocede ante el avance de Tunney y recibe una ligera derecha en su rostro. Retrocede hacia las cuerdas. Jack no muestra la velocidad que acostumbraba mostrar. No es para nada el Jack al que todos estamos acostumbrados... Todo el mundo está aullando, "¡Dempsey está *groggy*!", pero a mí no me parece que lo esté. Éste no es el Jack Dempsey que estábamos acostumbrados a ver... Tunney le da al menos seis veces con derechas e izquierdas en la cara, y Jack recibe otra en el ojo cuando la campana suena. Es el primer *round*: gana Tunney por una milla de distancia.

Nueve asaltos más tarde, cuando Tunney, estrechamente arropado en toallas blancas bajo la espesa lluvia (André y Fleischer, 108), es declarado oficialmente el ganador por puntos, "hay realmente una explosión de aplausos para el nuevo campeón" –pero nada más que un aplauso. Dempsey aparece como "un avergonzado, lastimoso sujeto... Su boca y nariz [chorrean] sangre, su ojo izquierdo, golpeado y estropeado, [está] totalmente cerrado y sangra. Tiene un corte de una pulgada de largo debajo del ojo izquierdo". Mientras tanto, algo casi misterioso ha ocurrido. En el curso de su humillante derrota, Jack Dempsey se ha vuelto el héroe de la multitud. "La multitud estaba casi mayormente silenciosa, y evidentemente a favor de Dempsey, pues había un silencio pétreo mientras Tunney aplastaba a Dempsey por todo el cuadrilátero, y los únicos vítores

fuertes se escucharon cuando Dempsey se las arregló para aterrizar algunos pocos golpes sólidos. Fue una multitud extrañamente silenciosa y poco entusiasta" (*New York Times*, 24 de septiembre) [véase Silencio *vs.* Ruido]. Entonces "empezaron a gritar. Parecieron olvidar su propia incomodidad y gritaron el nombre [de Dempsey]" (Heimer, 23). Dempsey mismo no está menos asombrado que los periodistas por esta reacción. Como recuerda en su autobiografía, "Para mi sorpresa, fui fuertemente aclamado mientras me retiraba del cuadrilátero, más de lo que lo había sido nunca antes. La gente gritaba '¡Campeón, campeón!' ¿Podría ser que la derrota hubiera sido realmente una victoria?" (Dempsey y Dempsey, 201ss.).

A pesar de sus virtudes cívicas y de sus admirables habilidades boxísticas, Tunney no es un campeón popular. Pero ¿por qué la derrota del 23 de septiembre transformó a Dempsey en un héroe popular? Una respuesta posible a esta pregunta descansa en una escena de la novela de Hemingway *The Sun Also Rises*. Durante la fiesta en Pamplona, Brett, quien es el objeto de deseo central para todos los protagonistas de la novela, entra en una apasionada relación erótica con un joven torero. Nadie está más celoso que Robert Cohn, el antiguo "campeón de peso medio de Princeton" (Hemingway, 4). Aunque para él boxear nunca fue nada más, ni otra cosa, que una oportunidad para superar su complejo de inferioridad y su resentimiento como judío en un mundo social dominado por angloamericanos blancos, Cohn es un dotado boxeador –y por lo tanto le resulta fácil batir a su rival en el cuarto de hotel de Brett. Sin embargo, no sólo esta "victoria" no ayuda a Cohn a superar sus celos, sino que la derrota hace al torero aún más atractivo para Brett que sus triunfos en la corrida:

> Parece que el torero estaba sentado en la cama. Había sido noqueado unas quince veces, y aún quería pelear un poco más. Brett lo sujetó y no le dejó levantarse. Había estado flojo, pero igual Brett no pudo sujetarlo y él logró levantarse. Entonces Cohn dijo que no lo golpearía de nuevo. Dijo que no podría hacerlo. Que eso sería inmoral. Por lo tanto el torero se lanzó tambaleándose, en una especie de temblequeo, hacia él. Cohn retrocedió hacia la pared. "¿De modo que no quieres pegarme?" "No", dijo Cohn, "me daría vergüenza hacerlo". Entonces el torero lo golpeó lo más fuerte que pudo en la mandíbula, y después se sentó en el piso. No pudo levantarse, según dijo Brett. Cohn quiso levantarlo y llevarlo a la cama, pero él dijo que si Cohn lo ayudaba lo mataría, y que lo mataría de todos modos esta mañana si aún seguía en la ciudad. Cohn lloraba, y Brett le dijo que saliera, y él aún quería darle la mano.

En el ritual de la corrida de toros, victoria y derrota no existen. Y aunque existen al nivel de campeonato en el boxeo, la victoria y la derro-

ta no son lo que causa la fascinación por el boxeo. En cambio, el boxeo tiene que ver con "Sein zum Tode" ("ser-hacia-la-muerte") y con "Vorlaufen zum Tode" ("anticipación de la muerte"; Heidegger, par. 7ss.) [véase Inmanencia *vs.* Trascendencia (Muerte)]. El boxeo tiene el potencial de presentar la muerte ante los espectadores, y si Heidegger está en lo correcto, eso puede por tanto ayudarlos a liberarse de múltiples miedos por los cuales inconscientemente tratan de evitar apercibirse acerca de la muerte en sus vidas cotidianas (par. 51, 53). La muerte es una parte integral de la vida física del hombre, en la medida en que lleva esa vida a un fin, y la anticipación de la muerte no puede por tanto ser una función exclusiva de la mente. Éste es un aspecto del análisis existencial de la muerte que Heidegger no discute. Para imaginarse la muerte, uno debe tener la experiencia de exponer su cuerpo físico a la amenaza de su destrucción. ¿Podría ser ésta la razón por la cual los espectadores sienten una admiración reverencial por los campeones de box, cuyos cuerpos muestran las trazas de una violencia casi letal? ¿Podría esto explicar por qué los periodistas expresan abiertamente su desilusión por una pelea por el título que no termine con un *knock out*? "Fue una transferencia del título de peso pesado decepcionante en cierto modo. La batalla no terminó en *knock out*. Incluso, a través de sus diez asaltos, la pelea no vio ni siquiera una caída. Esto ocurrió debido a que Tunney no es un golpeador demoledor o terminante" (*New York Times*, 24 de septiembre). La simpatía de los espectadores nunca pertenece a aquellos cuyas habilidades y sobriedad les permite ganar una pelea sin enfrentar la muerte. El 23 de septiembre, 144 768 espectadores en Filadelfia y 15 millones de radioescuchas encuentran el sueño iluminado de controlar sus cuerpos transformado en la pesadilla utópica de irlos consumiendo.

Entradas vinculadas

Aeroplanos, Americanos en París, Automóviles, Azoteas Enjardinadas, Bares, Comunicación Inalámbrica, Corridas de Toros, Montañismo, Palacios del Cine, Resistencia, Teatro de Revistas, Trasatlánticos; Incertidumbre *vs.* Realidad, Silencio *vs.* Ruido, Sobriedad *vs.* Exuberancia; Inmanencia = Trascendencia (Muerte), Masculino = Femenino (Problema de Género), Presente = Pasado (Eternidad).

Referencias

Sam André y Nat Fleischer, *A Pictorial History of Boeing*. Nueva York, 1981.
Associated Students of Stanford University (eds.), *The 1926 Quad*, Stanford, 1926.
Berliner Tageblatt.
Jorge Luis Borges, *El tamaño de mi esperanza* (1926), Buenos Aires, 1993.
Bertolt Brecht, "Der Kinnhaken" y *Der Lebenslauf des Boxers Samson Corner* (1926), en *Gesammelte Werke*, vol. 11, Frankfurt, 1967.
Anthony Burgess, *Ernest Hemingway*, Hamburgo, 1980.

Caras y Caretas.
Chronik 1926: Tag für Tag in Wort und Bild, Dortmund, 1985.
Jean Cocteau, *Orphée: Tragédie en un acte* (1926), París, 1927.
Jack Dempsey y Barbara Piattelli Dempsey, *Dempsey,* Nueva York, 1977.
Lorenzo Díaz, *La radio en España, 1923-1993,* Madrid, 1993.
A. S. Eddington, *The Internal Constitution of Stars.* Cambridge, 1926.
Oskar Maurus Fontana, "Was arbeiten Sie? Gespräch mit Robert Musil" (1926), en Anton Kaes (ed.), *Weimarer Republik: Manifeste und Documente zur deutschen Literatur, 1918-1933,* Stuttgart, 1983.
Martin Heidegger, *Sein und Zeit* (escrito en 1926, publicado en 1927), Tübingen, 1984.
Mel Heimer, *The Long Count,* Nueva York, 1969.
Ernest Hemingway, *The Sun Also Rises,* Nueva York, 1926.
Jürgen Kolbe, *Hellen Zauber: Thomas Mann in Munich, 1894-1933,* Hamburgo, 1987.
Theodor Lessing, "Psychologie des Rauchens" (1926), en "Ich warfe eine Flaschenpost ins Eismeer der Geschichte": Essays und Feuilletons, 1923-1933, Neuwied, 1986.
Werner Mitenzwei, *Das Leben des Bertolt Brecht oder: der Umgang mit den Weltraetseln,* vol. 1, Berlín, 1986.
Michael Morris, *Madam Valentino: The Many Lives of Natacha Rambova,* Nueva York, 1991.
New York Review of Books.
New York Times.
Lawrence S. Ritter y Mark Rucker, *The Babe: A Life in Pictures,* Nueva York, 1988.
Robert W. Rydell, World of Fairs: The Century-of-Progress Expositions, Chicago, 1993.
Victor Shklovsky, Third Factory (1926), tr. Richard Sheldon, Ann Arbor, 1977.
Die wilden Zwanziger: Weimar und die Welt, 1919-1933, Berlín, 1986.

CARRERAS DE SEIS DÍAS

En el *Berliner Volks-Zeitung* del sábado 6 de noviembre, la cobertura de la carrera ciclista de seis días que está ocurriendo en el Sportpalast describe un incidente particularmente dramático. Aunque algunos participantes ya han sido eliminados después de sólo treinta y seis horas de competición ("la lista de participantes de los seis días se adelgaza"), es la actuación del atleta estadounidense Horder la que despierta primero un intenso interés:

> El americano, retrasado detrás de los demás competidores, de pronto colapsó y quedó exánime en la pista. El doctor ordenó un corte de una hora. Luego Horder reapareció, para entusiasmo de la multitud, con el brazo y la cabeza vendados. Rodó un tramo, pero cayó de nuevo con los ojos velados, como si estuviera muerto. La situación era clara: estaba demasiado dopado. A pesar de ello, ni siquiera entonces abandonó Horder. En lugar de ello, mejoró, ganó varios premios en gran estilo, y se probó a sí mismo ser un verdadero hombre de los seis días.

Por un momento, los espectadores han visto la muerte en los ojos de Horder, y esta circunstancia extrema, junto con su capacidad de enfrentarla y vencerla, le ganan el título honorario de "verdadero hombre de los seis días" [véase Boxeo, Baile, Montañismo, Momias, Inmanencia = Trascendencia (Muerte)]. Las carreras ciclistas de seis días, como las maratones, fueron inventadas en los Estados Unidos (*Chronik*, 26), y justo como en la competencia en curso por los récords de natación en el cruce del Canal [véase Resistencia], los norteamericanos son excelentes en impulsar sus cuerpos hasta el límite absoluto –el momento en que los espectadores pueden observar a los competidores enfrentando a la muerte. El uso de drogas que mejoran el desempeño, las cuales incrementan tanto la energía física como el riesgo de muerte, es en general aceptada como un elemento que coopera para que el espectáculo sea más excitante.

Más, acaso, que cualquier otra forma de competencia basada en la resistencia física, las carreras ciclistas de seis días apelan a la fascinación

por el movimiento puro –un movimiento que ya no puede ser visto o funcionalizado como salvando la distancia entre dos lugares [véase Polaridades]. Incluso aunque, durante las 144 horas de competición, los mejores corredores de los seis días terminan cubriendo alrededor de 3 000 millas, éstos permanecen dentro del mismo edificio, circulando alrededor de una pista de madera con curvas peligrosamente inclinadas. Además de estar confinados en ese espacio, las carreras ciclistas de seis días, como las populares carreras de postas [véase Resistencia], son des-individualizadoras. Estas competiciones típicamente involucran a trece equipos, cada uno de los cuales consiste de dos atletas que se turnan a intervalos regulares. En lugar del movimiento de cuerpos individuales, el movimiento continuo de una carrera de seis días es por tanto el movimiento de pequeños sistemas. Un tercer nivel de des-naturalización, además de aquellas de la pista y de la des-individualización, descansa en la arbitrariedad de las reglas que establecen el paso de la competición. Aunque el reportero Egon Erwin Kisch, medio irónicamente, asocia la carrera ciclista de seis días con los seis días en los cuales Dios creó el mundo (Kisch, 229), el contraste entre los siete días de la semana como un marco "natural" y los seis días de carrera subrayan tal arbitrariedad [véase Incertidumbre *vs.* Realidad]. La horas de la mañana de cada carrera, cuando muy pocos espectadores vienen a las arenas, son descontadas como "tiempo de neutralización". Los equipos deben continuar su movimiento alrededor de la pista, pero no pueden ni ganar ventaja ni perderla frente a sus competidores. Desde el comienzo de la tarde hasta la madrugada, en contraste, la carrera está frecuentemente acelerada por "persecuciones" [véase Presente *vs.* Pasado]. Los espectadores individuales o las compañías ofrecen premios en dinero al contado o muestras de sus productos a los ganadores de muchas distintas minicarreras, para las cuales los patrocinadores fijan las reglas libremente. Tales precios pueden ir al equipo que gane "los próximos cinco tramos", logre hacer el tramo más rápido de la noche, o cubra la mayor distancia en un tiempo dado. Este procedimiento permite a los espectadores comprar influencia sobre la velocidad de la competición, y puesto que cada premio es anunciado públicamente, pueden también competir por la atención de la multitud.

En los escenarios deportivos de Chicago, Nueva York, París, Bruselas y Berlín (*Années-mémoire*, 100ss.), las carreras de seis días ponen cabeza abajo las estructuras del mundo externo. Absorben energía y atención de modo tan completo que los atletas y los espectadores se ciegan por igual a los eventos de su entorno cotidiano (Kisch, 228-229) [véase Ascensores, Azoteas Enjardinadas]. De acuerdo con sus reglas intrínsecas, el mundo de las carreras de seis días es más animado al atardecer y durante la madrugada, mientras que el "tiempo de neutralización" coincide con la parte del día durante la cual el trabajo en las oficinas y plantas de pro-

ducción es más intenso. Al contrario, la distribución de asientos en los escenarios, los cuales, excepto por las horas matinales, están por lo general totalmente vendidos, repite y dramatiza las estructuras sociales del mundo cotidiano. Las tribunas descubiertas, lejos de la pista, son ocupadas por una multitud proletaria que está sobre todo interesada en la competencia en tanto ejecución atlética. Las plateas, sin embargo, son un punto de encuentro favorito para sectores más acomodados. Además de esta jerarquización elemental, un puente que pasa por encima de los ciclistas conecta la zona de asientos con el interior del circuito –pero ésta es accesible sólo para aquellos que quieren pagar un precio adicional. En este "escenario" interior, rodeado por los velocistas, un espectáculo muy semejante a un teatro de revistas tiene lugar. Bandas populares tocan música, coristas mueven sus piernas, cantineros ofrecen tragos con nombres exóticos y prostitutas de clase alta buscan clientes en medio de los miles de espectadores [véase Bares, Teatro de Revistas]. En medio de esta actuación de profesionales y de ricos *parvenus*, un hombre con un megáfono orquesta el ritmo del mundo de los seis días. Ese hombre mantiene a la multitud informada acerca del progreso de la competencia, anuncia los patrocinadores y los premios para las persecuciones individuales, y presenta a las bandas, los cantantes, y las celebridades. En su papel, convergen la fascinación por los movimientos y el ritmo, el interés por los límites del desempeño físico, y una participación voyeurística en el mercado del sexo. A través de la voz del presentador, la diversa multitud de la carrera de seis días se intoxica con el eco de su propia excitación.

Apretado entre la pista y el espacio central reservado para bandas, bares y el público selecto, hay una hilera de trece compartimientos que, durante seis días, son las residencias para los atletas que están compitiendo. Aquí comen y duermen, toman baños calientes y son masajeados por sus entrenadores. Todas sus actividades pueden ser observadas desde los asientos, y los privilegiados espectadores del centro pueden incluso hablar y estrecharse las manos con ellos. Fascinado por tal proximidad, el escritor francés Edgar Morand registra cada detalle de la vida de los héroes de la carrera de seis días:

> El área destinada a los corredores había sido empujada hacia el fondo de la pista, cerca de la curva. Cada hombre tenía una pequeña casa de madera, con un catre ubicado detrás de una cortina. Letreros escritos con plantilla decían: 'Estación Velox', 'Equipo Petitmathieu', 'Van den Hoven'. Un reflector iluminaba los compartimientos, permitiendo a la multitud ver cada gesto de sus favoritos, incluso cuando estaban descansando. Los entrenadores iban y venían vestidos con ropa blanca de hospital, con un retintinear de metales, entre los aceites y las pomadas, preparando mezclas de huevo y alcanfor en sillas de jardín (*Années-mémoire*, 103).

Preocupaciones y acciones que, fuera del escenario, pertenecen al espacio privado, se convierten en parte de una actuación pública dentro de la artificial vida cotidiana de la carrera de seis días. Ningún otro evento satisface más perfectamente ese deseo que transforma a los actores y a los atletas en estrellas: el deseo de la audiencia de seguir sus vidas privadas de modo tan estrecho como siguen sus actuaciones. Esto se vuelve posible para los espectadores debido a que comparten con sus héroes un espacio en el que la frontera entre lo privado y lo público se borra. Poco debe maravillar entonces que algunos fanáticos se queden en este mundo, cerca de sus estrellas, durante 144 horas –hasta que, en el séptimo día, regresan a sus trabajos y a sus familias.

Entradas vinculadas

Ascensores, Azoteas Enjardinadas, Baile, Bares, Boxeo, Estrellas, Montañismo, Momias, Polaridades, Resistencia, Teatro de Revistas; Presente *vs.* Pasado, Incertidumbre *vs.* Realidad; Inmanencia = Trascendencia (Muerte).

Referencias

Les Années-mémoire: 1926, París, 1988.
Berliner Volks-Zeitung.
Chronik 1926: Tag für Tag in Wort un Bild. Dortmund, 1985.
Egon Erwin Kisch, "Elliptische Tretmühle" (1926), en *Hetzjagd durch die Zeit*, Berlín, 1926.
Leo Lania, *Reportage als soziale Funktion* (1926), en Anton Kaes (ed.), *Weimarer Republik: Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur, 1918-1933*, Stuttgart, 1983.
Sling, "Sechstagerennen", en *Die Nase der Sphinx, oder Wie wir Berliner so sind: Feuilletons aus den Jahren 1921-1925.* Berlín, 1987.
John Willett, Art and Politics in the Weimar Period: The New Sobriety, 1917-1933, Nueva York, 1978.

COMUNICACIÓN INALÁMBRICA

Una ilustración en un libro alemán sobre "transmisión de imagen" (*Fernbildtechnik und Elektrisches Fernsehen*) presenta la utopía técnica de la televisión en un contexto militar (Lertes, 7). La mitad inferior del dibujo muestra a un hombre de uniforme (no un uniforme alemán) sentado a un panel de control, frente a un receptor de radio de último modelo y una enorme pantalla, que re-presenta lo que la parte superior de la pantalla muestra como "realidad": un avión militar no tripulado cruzando una región montañosa cerca del mar, con una torre en el centro del paisaje. Siguiendo a otros cuatro aviones del mismo tipo, el avión no tripulado en primer plano parece ser parte de un escuadrón que está siendo atacado por parte de un biplano situado encima de ellos. Lo que llama la atención del lector hacia el avión no tripulado son seis "ojos eléctricos" en forma de lentes que apuntan a derecha e izquierda, arriba y abajo, adelante y atrás. Los objetos registrados por esos ojos eléctricos aparecen en los seis sectores de la pantalla que está frente al oficial. Mientras que él los mira atentamente, manipulando una palanca con su mano derecha, otros tres hombres de servicio que están detrás suyo siguen la transmisión del combate aéreo con obvia excitación.

La ilustración entera parece sugerir que el oficial en el panel de control está dirigiendo el avión no tripulado (y acaso, el escuadrón entero). Pero incluso si éste no es parte del significado implícito, la imagen muestra claramente que la "televisión eléctrica" no es exclusivamente (y acaso, ni siquiera primariamente) una extensión de los sentidos humanos o de la humana percepción. En esta utopía particular, la televisión hace posible intervenir en una guerra sin riesgo físico [véase Relojes]. Lo que importa es la presencia de un oficial en la escena de la batalla –presencia como factor actuante, aunque no necesariamente como un cuerpo. Aunque aún no exista tal dispositivo técnico o militar, se espera el desarrollo de algo similar a eso. El miércoles 27 de enero, el ingeniero inglés John Logie Baird presenta al público su "televisor", que hace posible (en un nivel muy rudimentario) la transmisión inalámbrica de imágenes en

movimiento (*Chronik*, 21). Baird enfatiza que tal "visión a través del teléfono" no es sino la consecuencia lógica de la "escucha a través del teléfono", una hazaña que se ha vuelto un lugar común en el gobierno y los negocios en los últimos cincuenta años (Elsner, Müller y Spangenberg, 195). Mientras tanto, la transmisión inalámbrica de imágenes fijas está siendo integrada en el repertorio técnico de la prensa, que está en busca de mayor velocidad en Francia (*Années-mémoire*, 121) [véase Reporteros], en Alemania (*Chronik*, 75) y en los Estados Unidos, donde el *New York Times* publica una cobertura telefotográfica de la pelea de boxeo del 23 de septiembre entre Dempsey y Tunney, ya en la mañana siguiente al encuentro [véase Boxeo]. Un servicio telefónico inalámbrico que opera quince horas al día es establecido entre Long Island (Estados Unidos) y Rugby (Gran Bretaña) en febrero, a un costo mínimo de setenta y cinco dólares por tres minutos de conversación (*Chronik*, 39).

Todas estas innovaciones, que se esparcen rápidamente, en la tecnología de las comunicaciones, y las nuevas formas de experiencia que proveen, generan una atmósfera de fascinación y casi ilimitado optimismo. Apelando a tales actitudes, el título de un ensayo bastante árido acerca de la física elemental de las comunicaciones inalámbricas, publicado por la revista bonaerense *Caras y Caretas* el 2 de octubre, deliberadamente ignora todos los problemas de realización práctica con que se enfrentan los ingenieros. Se ofrece la última de las utopías: "Telefonía inalámbrica conecta las estrellas con la tierra". El texto mismo da una visión mucho más prosaica de tan excitante promesa. En lugar de describir fenómenos de comunicación intergaláctica, como algunos lectores deben haber esperado, explica la nueva práctica científica de identificar las propiedades de los cuerpos celestes a través del análisis de las ondas lumínicas que éstos emiten. Como si el autor se sintiese en la obligación de pedir disculpas por confundir la imaginación del público, él procede luego a contrastar esta agenda de investigación altamente especializada, con las versiones más populares del pensamiento utópico: "Es verdad que el hombre en la luna no usará el teléfono, porque el sol no habla y el teléfono no es absolutamente necesario para las radiotransmisiones. La espectroscopía nos permite ahora afirmar que el sol contiene todos los elementos de existencia conocida en nuestro planeta". Aunque el impacto posible de tales innovaciones tecnológicas en la vida cotidiana no es claro, su multiplicidad y la velocidad con la que se desarrollan sugiere que el momento presente marca una transición particularmente importante en la historia –el momento en el cual la explotación sistemática de los sentidos y la percepción humana finalmente ha comenzado: "Nuestros ojos son instrumentos delicadamente receptivos que pueden registrar datos desde 4 000 a 8 000 angstroms".

Un tono similar de autocomplacencia inunda un reporte en el número del 25 de julio del *Vossische Zeitung* –"Zwiesprache mit Südamerika"

("Diálogo con Sudamérica")– acerca de una estación de radio que establece conexiones de onda larga entre Alemania y Argentina. Este texto no sólo trata de asuntos científicos sino que, aún más, enfatiza el lado estético de la tecnología y se vuelve así una ilustración de conceptos como la "Nueva Sobriedad" y el "funcionalismo". Mientras que los edificios de la estación de radio (la Trans-Radio Gesellschaft) se ven sorprendentemente raídos desde fuera, su interior corresponde a la nueva norma de belleza sobriamente funcional:

> En medio de las llanas e ilimitadas praderas de la isla holandesa de Sylt, rodeada de ovejas y caballos, y completamente perdida más allá de la infinita felicidad de las alondras, hay una hilera de barracas. Un edificio aparentemente ordinario, marrón oscuro, impermeabilizado con alquitrán, coronado por unos cables flojos que oscilan entre dos veletas inclinadas [...] Pero cuando uno entra en el pequeño recibidor [...] la impresión que se lleva cambia inmediatamente. Una larga hilera de puertas se extiende a lo largo de un estrecho corredor –cuarto tras cuarto, sistemáticamente arreglados de acuerdo con el estilo brillante y limpio de la moderna decoración de oficinas [véase Sobriedad *vs.* Exuberancia].

Este espacio está permeado por un sonido muy específico que, incluso en el teléfono, siempre precede a las comunicaciones de larga distancia: "A través del edificio puede oírse un ruido curioso –un sonido agudo que siempre aparece a la misma frecuencia, cortado en segmentos pequeños, que repetidamente termina y vuelve a comenzar" [véase Teléfonos]. Finalmente, el periodista entra en el cuarto de transmisión y es aplastado por el aspecto sublime de este santuario tecnológico: "El ojo del menos sofisticado de los laicos se impresionaría por estos diales iluminados de porcelana y metal, por esta maquinaria. El mismo aparato ha sido exportado a Buenos Aires, y ha mejorado enormemente la reputación de la tecnología alemana gracias a su insuperada calidad y precisión".

La utilidad futura de este aparato impresionante no está clara, y nadie sabe cuánto tiempo tomará que las comunicaciones inalámbricas entre Argentina y Alemania se vuelvan algo más que sólo una maravilla tecnológica. Por ahora, el "diálogo con Buenos Aires" es interrumpido frecuentemente por largos silencios, especialmente durante las horas diurnas [véase Silencio *vs.* Ruido]. Tal asimetría entre la admiración ilimitada por las nuevas tecnologías y las vagas ideas acerca de sus posibles usos, puede provocar reacciones irónicas. Concentrándose en la fototelegrafía, la sección de avisos del anuario estudiantil de Stanford lleva hasta el absurdo la ambición periodística de minimizar la brecha temporal entre el evento digno de noticia y la publicación:

> La marcha de la ciencia ha dado a los editores de esta sección la oportunidad de mostrar por vez primera las maravillas de la fototelegrafía. La imagen de encima, que muestra a uno de los editores mirando con orgullo su sección del "Quad" *el mismo día en que ésta apareció*, fue tomada en este campus esta mañana, cuando se estaba distribuyendo el anuario. Muestras de la fotografía se han enviado [...] a quien prepara los grabados en San Francisco, quien telegrafió de vuelta un grabado de medio tono justo a tiempo para alcanzar la última sección de este libro. Es así que las nuevas invenciones nos permiten, por así decirlo, estar por delante de nosotros mismos. ¡No es maravillosa la Ciencia! (*1926 Quad*, 423).

Aunque la transmisión de telegramas se integró parcialmente a la nueva tecnología de comunicación inalámbrica en fecha temprana, el telegrama como medio de comunicación carga invariablemente connotaciones de ser algo antiguo. Si la comunicación inalámbrica parece a menudo una visión del futuro que es festejada prematuramente, el telegrama se ha vuelto historia aun antes de haber alcanzado una institucionalización amplia [véase Presente = Pasado (Eternidad)]. Sólo en la preindustrial república sudamericana cuyo atraso pinta Ramón del Valle-Inclán en su novela *Tirano Banderas* –y sólo para un representante de la burocracia pasada de moda aún prevaleciente en el servicio diplomático español– puede un telegrama verse como una señal de modernidad. Pero aun en la novela, no es claro si el embajador español no está hablando con un cierto grado de ironía cuando urge a un ambicioso colono a mandar un telegrama al gobierno en Madrid: "Ilustre Don Celestino, usted es una de las personalidades financieras, intelectuales y sociales más notables en la Colonia... Sus opiniones, muy estimables... Sin embargo, usted no es todavía el Ministro de España. ¡Una verdadera desgracia! Pero hay un medio para que usted lo sea, y es solicitar por cable mi traslado a Europa. Yo apoyaré la petición" (Valle-Inclán, 33).

Más que un aparato para ahorrar tiempo, el telegrama se ha convertido en una estrategia retórica. Debido a su costo, y al lenguaje condensado que éste sugiere (Kittler, 358-370), el telegrama subraya la urgencia e irreversibilidad de ciertas decisiones y acciones. Gerhart Hauptmann emplea este efecto en su obra *Dorothea Angermann*. Cuando Herbert Pfannschmidt, un joven profesor universitario con principios morales particularmente altos, quiere abandonar una reunión familiar sin dar la impresión de que no le gustan sus parientes, hace que su esposa le envíe un telegrama: "Desafortunadamente, tengo que tomar el tren de esta noche a Breslau, pues mi esposa me telegrafió que tengo una reunión en la oficina del presidente de la Universidad mañana por la tarde" (Hauptmann, 139). La forma personal de entrega, específica del telegrama, agrega un elemento de privacidad. En la novela *Monsieur Godeau in-*

time, de Marcel Jouhandeau, Véronique invita al héroe –a quien adora– a su casa a través de un telegrama: "Véronique telegrafió a M. Godeau, pidiéndole que fuese esa misma tarde a la rue du Sentier" (Jouhandeau, 45-46). Paradójicamente, esta mezcla de urgencia y privacidad causa a menudo una indecisión en los receptores de telegramas antes de leerlos. Como un niño, el narrador de la novela de René Schickele *Maria Capponi* pasa unas vacaciones en Venecia con su excéntrica, soltera y bella tía Sidonia. Cuando se le entrega un telegrama en la recepción de su hotel, Sidonia expresa un infinito número de razones para hacer que su sobrino, en lugar de ella, sea quien abra el sobre: "El portero trajo un telegrama a la tía Sidonia. ¡Oh! La cinta roja denota urgencia... '¡Ábrelo tú!' ordenó ella... Yo lo abrí como lo hubiera hecho mi padre: lentamente, pliegue a pliegue del papel, con un rostro hosco, mirando la dirección del remitente" (Schickele, 100). Horas más tarde, el telegrama abierto aún permanece sin ser leído encima de una mesa, y cada vez que su sobrino quiere leérselo, Sidonia hace esfuerzos desesperados para evitar que lo haga: "'Claus, seguramente es un muy, muy mal mensaje. ¿Por qué no lo lees tú primero –así no me herirá. Claus, tienes que leerlo tú', rogó. Pero cuando extendí mi mano para tomar el telegrama, ella se arrojó sobre la mesa con los brazos extendidos y lo enterró debajo suyo" (101).

Frecuentemente, la privacidad, urgencia y miedo que rodea a los telegramas son proyectadas en la radio. La West German Broadcasting Company (WDR) no pudo establecer un estudio en Colonia hasta el fin de la ocupación de la Rhineland, porque las autoridades militares francesas están persuadidas de que la radio favorece el espionaje (*Chronik*, 182). Tan pronto como las circunstancias económicas y políticas permiten a la radio desarrollar su potencial, sin embargo, ésta se hace cargo de las funciones de inmediatez que las demás formas de comunicación inalámbrica no han logrado asumir [véase Individualidad *vs.* Colectividad, Centro = Periferia (Infinitud)]. La transmisión radial se convierte en un punto de convergencia y condensación entre la investigación innovadora, la producción industrial y la participación del consumidor. En enero, el número de escuchas regulares de radio en Alemania ha crecido de 1 500 (en 1924) a más de un millón. En febrero, nueve estaciones radiales originalmente independientes con un tiempo promedio en el aire de nueve horas, se unen en la Reichs-Rundfunk-Gesellschaft (Asociación Nacional de Radio) bajo el control –y con el apoyo– del Ministro de Correos (*Chronik*, 20). En América Latina el impacto del nuevo medio es aún mayor. El número de estaciones de radio en Buenos Aires ya ha alcanzado un nivel de saturación (Gallo, 9). Las páginas de *Caras y Caretas* están llenas de avisos de aparatos y vávulas de radio –avisos que a menudo dedican más entusiasmo a los detalles técnicos que a la utilidad de los productos: "

> *¡Obtenga la válvula perfecta!* Hace unos pocos años, una válvula incandescente que contiene una bomba de una densidad de una millonésima de la del aire era considerada algo extraordinario. Pero eso no fue suficientemente bueno para nuestros Radiotrons. En los laboratorios que hacen trabajo de innovación para RCA, los científicos emplean un proceso de rarefacción para producir válvulas electrónicas con una presión interna de una millonésima de la de una lámpara eléctrica. Para asegurar que usted obtendrá servicio confiable y satisfacción constante de su receptor, usted debe comprar válvulas con la mejor bomba posible (15 de septiembre).

En Berlín, la Funkturm (Torre de Comunicaciones) de acero, de 138 metros de alto, es inaugurada el viernes 3 de septiembre, en la ceremonia de apertura de la tercera Exhibición de Radiodifusión de Alemania, que se celebra anualmente. Con su restaurante y su plataforma panorámica [véase Azoteas Enjardinadas], la Funkturm atrae a un vasto número de visitantes y los acerca al nuevo medio popular de comunicación. Pero la estructura es celebrada sobre todo como una expresión monumental de los logros contemporáneos en tecnología y cultura: "Cada era tiene sus asuntos serios, pero también sus diversiones, y si uno se esfuerza lo suficiente, la expresión técnica de una nueva era también puede recibir una forma bella" (Schrader y Schebera, 182). Si las noticias, las lecturas literarias, los cursos de idiomas y toda clase de música han dominado hasta ahora la programación radial, los ingenieros están trabajando duro para facilitar la transmisión en vivo de eventos al aire libre. Las estaciones radiales españolas ofrecen transmisiones, desde de una corrida de toros de gala de la Cruz Roja en Madrid el 16 de marzo, a una pelea de boxeo que presenta al campeón europeo Paulino Uzcudún en Barcelona el 15 de mayo, o una misa de apertura del tercer Congreso Eucarístico en Toledo el 20 de octubre (Lorenzo, 114-115). Las estaciones radiales francesas se especializan en programas en vivo "desde las calles de París" y cubren parte del popular *Tour de France* (*Années-mémoire*, 156ss.) [véase Resistencia]. Ningún empresario usa el nuevo medio de modo tan exitoso como Tex Rickard, el promotor de Jack Dempsey. Una audiencia estimada en 15 millones de escuchas en todo Estados Unidos, América Latina y Europa siguen la pelea por el título entre Dempsey y Gene Tunney en la noche del 23 de septiembre, mientras una fuerte lluvia debilita seriamente la cualidad de los reportes periodísticos transmitidos por telégrafo. No sin sorpresa, el *New York Times* reporta un día más tarde que, aunque esta pelea ha convocado el mayor número de espectadores en la historia del boxeo, "la multitud que esperaba fuera del estadio era, probablemente, la menor" de todos los tiempos. La inmediatez producida tecnológicamente por la transmisión radial en vivo ha sido ampliamente aceptada como sustituto de la presencia física en o cerca del sitio de la

acción: "Pero la radio fue la mayor contraatracción. Ni bien los desafortunados que no consiguieron entradas o los medios para comprarlas se dieron cuenta de que la ruptura de puertas no era posible, y que difícilmente estuviesen suficientemente cerca como para escuchar los gritos del público, muchos de ellos regresaron a sus casas o pagaron el ingreso a la exposición para escuchar las noticias de la pelea por radio".

Como la "revolución radial" cambia visiblemente muchos hábitos cotidianos, termina generando preocupaciones acerca de los posibles efectos en la percepción y las emociones humanas (*Chronik*, 20). En medio del entusiasmo general por la comunicación inalámbrica, está reviviendo un debate acerca de la posibilidad de transferir los pensamientos de una mente a otra sin ningún signo ni manifestación externa. Esta discusión provoca una reacción de Sigmund Freud acerca de la relación entre telepatía y psicoanálisis. Por supuesto, Freud no puede suscribir completamente lo que otros han presentado (y dicen dominar) como las técnicas de telepatía, porque esto podría debilitar la reputación del psicoanálisis como el método más poderoso para detectar y manipular los mecanismos ocultos de la mente humana. Por otro lado, el psicoanálisis habría sido incapaz de vivir de acuerdo con su creciente reputación si su inventor no hubiera respondido en absoluto al desafío presentado por la telepatía. Predeciblemente, Freud adopta una actitud de afirmación escéptica: "Aun si los reportes de sucesos telepáticos (inexactamente llamados transferencia de pensamientos) son sometidos a la misma crítica con la que nos hemos defendido de otras afirmaciones ocultistas, aún queda una cantidad considerable de material que uno no puede negar con facilidad. Algunas observaciones y experimentos nos llevan a tener una mirada simpática hacia la telepatía, aunque éstos no proveen certeza última" (Freud, 29). Habiendo llegado tan lejos, Freud se concentró en una serie de casos clínicos donde, él postula, la teoría psicoanalítica puede identificar la convergencia de ciertas predisposiciones preconscientes entre dos personas como condición clave para la ocurrencia de la telepatía:

> En nombre de algunos experimentos llevados adelante en un círculo privado, he tenido repetidamente la impresión de que la transferencia de recuerdos emocionalmente cargados puede alcanzarse sin dificultad. Uno puede aventurarse a decir que las ideas que se supone son transferidas durante el curso de un tratamiento analítico pueden armonizarse con las ideas de otra persona en la cual éstas habrían de otro modo permanecido irreconocibles. Basado en una serie de tales observaciones, estoy dispuesto a concluir que tales transferencias ocurren –se podría decir fácilmente– en el momento en que una idea emerge del inconsciente, cuando pasa de "proceso primario" a "proceso secundario" (31).

El comentario de Freud es parte de una amplia tendencia a redefinir, como parte del mundo empírico, a fenómenos que tradicionalmente han sido categorizados como trascendentes [véase Inmanencia *vs.* Trascendencia]. Mientras que la telepatía transforma en un método psicológico el privilegio divino de ver el alma humana desde dentro, los dispositivos técnicos basados en la comunicación inalámbrica comienzan a transformar el antiguo privilegio divino de la omnipresencia en realidad cotidiana. Ambos desarrollos parecen informados por un deseo de inmediatez ilimitada en la esfera de las interacciones humanas. Pero pese a la idea que subyace a la visión militar utópica de la televisión, esta no es solamente un deseo de estar presente como un factor activo, aunque corporalmente ausente. Es también el deseo por cercanía y compañía. Un cartel de una radio francesa llamada la Radiola muestra a un payaso parado junto a un radioescucha que está sentado en una confortable silla (*Années-mémoire*, 159). No es claro si la presencia física del payaso puede ser percibida: mantiene su mano encima de la cabeza del radioescucha, sin tocarla. La inmediatez de los medios electrónicos no puede llegar más lejos que eso.

Entradas vinculadas

Aeroplanos, Azoteas Enjardinadas, Boxeo, Relojes, Reporteros, Resistencia; Individualidad *vs.* Colectividad, Inmanencia *vs.* Trascendencia, Silencio *vs.* Ruido, Sobriedad *vs.* Exuberancia; Centro = Periferia (Infinitud), Presente = Pasado (Eternidad).

Referencias

Les Années-mémoire: 1926, París, 1988.

Associated Students of Stanford University (eds.), *The 1926 Quad*, Stanford, 1926.

Caras y Caretas.

Chronik 1926: Tag für Tag in Wort un Bild, Dortmund, 1985.

Lorenzo Díaz, *La radio en España, 1923-1993*, Madrid, 1993.

Monika Elsner, Thomas Müller y Peter Spangenberg, "The Early History of German Television: The Slow Development of a Fast Medium", en *Historical Journal of Film, Radio, and Television* 10 (1990): 193-218.

Sigmund Freud, "Die okkulte Bedeutung des Traumes", en International Psychoanalytischer Verlag, *Almanach für das Jahr 1926*, Viena, 1926.

Ricardo Gallo, *La radio: ese mundo tan sonoro*, vol. 1: *Los años olvidados*, Buenos Aires, 1991.

Gerhart Hauptmann, *Dorothea Angermann: Schauspiel*, Munich, 1926.

Mel Heimer, *The Long Count*, Nueva York, 1969.

Marcel Jouhandeau, *Monsieur Godeau intime*, París, 1926.

Friedrich Kittler, "Im Telegrammstil", en Hans Ulrich Gumbrecht y K. Ludwig Pfeiffer (eds.), *Stil: Geschichten und Funktionen eines kulturwissenschaftlichen Diskurselements*, Frankfurt, 1986.

P. Lertes, *Fernbildtechnik und elektrisches Fernsehen*, Frankfurt, 1926.

New York Times.
René Schickele, *Maria Capponi,* Munich, 1926.
Bärbel Schrader y Jürgen Schebera (eds.), *Kunstmetropole Berlin, 1918-1933: Die Kunststadt in der Novemberrevolution / Die "goldenen" Zwanziger / Die Kunststadt in der Krise,* Berlín, 1987.
Ramón del Valle-Inclán, *Tirano Banderas* (1926), Madrid, 1978.
Vossische Zeitung.

CORRIDAS DE TOROS

Corrida de toros. Repulsiva, funesta impresión a pesar de las variadas, salvajes, vivaces y grandiosas imágenes. Los aullidos de los decrépitos, indefensos y viejos caballos, cuyas entrañas son arrancadas de sus cuerpos y hechas una sopa con la sangre, son viles y enfurecen. El bravo toro, bello y joven, entra, y después de media hora es arrastrado fuera como un pedazo de carne muerta. Todo esto evocó en mí sólo ira y desprecio... Me cansé más y más, hasta quedar exhausto. Finalmente, fue como si me hubiesen golpeado con un hacha: interiormente, quedé completamente apático y lleno hasta el borde de asco. Toda la noche fue como si me despertase continuamente un ruido intenso y ensordecedor.

Con tales palabras de indignación moral, Harry Graf Kessler, cuya vida mezcla el mundo político de la Alemania de Weimar con la alta cultura moderna, reacciona a una corrida de toros en Barcelona el domingo 18 de abril. Pero las emociones de Kessler no pueden ser tan inequívocas como las palabras en su diario sugieren. Pues sólo dos semanas más tarde, el 2 de mayo, va a otra corrida. Esta vez, Kessler trata laboriosamente de separar los aspectos positivos y negativos de sus impresiones:

De nuevo en la corrida por la tarde. Un matador implacable, joven, con una cara angulada, casi mongólica, de piel cetrina: Agrabeno. Maestro completo, un bailarín delante del toro. Fue hermoso y digno de verse, pero la forma cobarde y cruel en la que el caballo fue ofrecido al toro como premio sigue siendo horrible. En total, un despliegue de brutalidad sorprendente, pues las mismas personas que hacen de esta asquerosa tortura de animales un espectáculo, son los más graciosos y serenos bailadores de sardanas.

A pesar de los mejores esfuerzos de Kessler, la distinción entre la gracia de los movimientos "de baile" de los toreros y lo concreto de la muerte no eliminan del todo su ambivalencia. Kessler termina, por tanto, haciendo

lo mismo que los intelectuales (al menos los intelectuales alemanes desde los tiempos de Hegel) tan a menudo hacen cuando les estorban las ambigüedades en su percepción del mundo. Cambia de un tono de juicio estético y moral a una especulación histórico-filosófica en la que trata de explicar cómo la crueldad y la belleza pueden estar presentes a la vez en el espectáculo de la corrida:

> Aspereza y gracia, crueldad y belleza están entretejidas estrechamente juntas aquí, como ocurría en la Grecia antigua. Me da la impresión de que el alma española es mucho más similar en su estructura a la de los griegos que la de cualquier otro pueblo europeo, acaso porque ambas han sido configuradas por similares condiciones históricas y geográficas. Tanto los griegos como los españoles se transformaron, en siglos decisivos, en pueblos fronterizos que protegían una cultura muy avanzada cuya existencia era amenazada por Oriente [véase Centro *vs.* Periferia].

La "estructura" del "alma española", como la llama Kessler, fascina a los artistas y a sus audiencias a todo lo ancho de las Américas y Europa. Rodolfo Valentino se ha convertido en una estrella internacional con *The Four Horsemen of the Apocalypse*, una película basada en una novela del autor español Vicente Blasco Ibáñez, y una joven actriz sueca llamada Greta Garbo está inaugurando su carrera en Hollywood con *The Torrent* y *The Temptress*, dos películas basadas también en libros de Blasco Ibáñez. Garbo recibe reseñas entusiastas por su actuación en *The Temptress*, donde representa "la tragedia de una mujer [...] que fue perseguida por hombres que deseaban su cuerpo pero no amaban su espíritu", pero el "ardiente deseo de vivir" que encuentra en John Gilbert, su co-protagonista en las siguientes producciones, la inspira hacia un nivel de intensidad aún mayor en su trabajo subsiguiente (Gronowicz, 205, 213). Un toque de España es pues inevitable en la primera cita en la vida real de tal apasionada pareja: "Me senté en el coche deportivo de Yackie [es decir, Gilbert], y anduvimos lentamente a través de Hollywood. Yackie cantó algunas melodías españolas, y yo miré los campos brillantes bajo la luna" (221). De Hollywood a Berlín, conceptos tales como "deseo de vivir" y "tragedia" son invariablemente asociados con España, y las referencias a ellos a menudo concluyen con evocaciones de la corrida de toros. En una carta del 13 de mayo, enviada desde Hendaye, Francia, donde está exilado, el ensayista y filósofo español Miguel de Unamuno expresa su radical desprecio hacia el gobierno dictatorial de Miguel Primo de Rivera llamando a la guerra entre España y Marruecos, en curso, "un juego sangriento, o una corrida de toros" (Unamuno, 193). La metáfora taurina de Unamuno es seguida inmediatamente por una descripción de su situación política como trágica:

Podrán tener la masculinidad de los machos, de la que se enorgullecen, pero no la virilidad de los hombres, ni siquiera la humanidad de los hombres. En la hora más solemne para la civilización europea y cristiana, se dejan guiar por la motivación miserable de los ladrones y sacrifican los más sagrados intereses materiales y morales de la patria a una empresa digna de ruidosos soldados de cuartel [véase Masculino *vs.* Femenino].

¿Qué tienen en común esta "hora solemne" de la civilización europea y cristiana con el personaje del título en *The Temptress*, que los hace a ambos parecer "trágicos"? ¿Y qué tiene que ver la tragedia con una corrida de toros? Ambos conceptos refieren a situaciones que implican una paradoja específica. En la tragedia, al igual que en la corrida, la confrontación con oponentes mucho más fuertes hace que los individuos se den cuenta de su propia impotencia –pero ellos ganan, sin embargo, mostrando fuerza y dignidad al mantener una presencia particularmente intensa [véase Acción *vs.* Impotencia (Tragedia)]. La corrida de toros se asocia con la tragedia debido a que tanto el toro como el torero son encarnación de una fuerza potencialmente derrotada. El toro y el torero le imponen al otro una confrontación directa con la muerte, que es parte de la vida, el destino inevitable de la vida [véase Boxeo, Inmanencia *vs.* Trascendencia (Muerte)]. El toro es símbolo de la fuerza de la vida [véase Autenticidad = Artificialidad (Vida)], de la amenaza de la muerte, del peligro letal. En la novela de Ricardo Güiraldes acerca de la pampa argentina, *Don Segundo Sombra*, estas tres connotaciones se mezclan en la descripción de una tropa de toros: "A todo esto, la animalada se acercaba en tropel mudo. Era una cosa de verse... Aquello se venía como un solo e inmenso animal, llevado por su propio impulso en un sentido fijo. Oímos el trueno sordo de las miles y miles de pisadas, las respiraciones afanosas. La carne misma, parecía emitir un ruido profundo de cansancio y dolor" (Güiraldes, 219).

Mientras que el significado "trágico" del ritual de la corrida emerge de la simultaneidad de fuerza e impotencia, es la puesta en escena de una oscilación entre el buscar la muerte y el evitarla la que da la estructura de una tragedia a la corrida (Gumbrecht, 474ss.). La corrida de toros muestra, por un lado, cómo la naturaleza, dominada por el hombre, puede volverse una amenaza letal para éste. En un reportaje concedido a la revista *Blanco y Negro*, el famoso torero Rafael, conocido como "El Gallo", insiste en que nadie será nunca capaz de controlar completamente a un toro, y que, por lo tanto, los cambios repentinos del destino siempre son inevitables. Todo su conocimiento excepcional acerca de los toros y las corridas no pudo proteger al hermano de Rafael, Joselito, quien ya está canonizado como el torero más grande de todos los tiempos, de recibir una cornada fatal: "Uno nunca sabe. Es todo cuestión de suerte. Mi her-

mano sabía más que nadie, y mírelo ahora" (*Blanco y Negro*, 143). Por otro lado, la escena final de la corrida obliga al matador a provocar, por última vez, un estallido de la fuerza letal potencial del toro –y este mismo movimiento se vuelve letal para el toro puesto que es el que permite al torero hundir su espada en el cuello del animal. Romero, el joven torero en la novela de Hemingway *The Sun Also Rises*, encarna magistralmente esta oscilación entre buscar la muerte e imponerla: "Se perfiló directamente frente al toro, sacó la espada de entre los pliegues de la muleta y miró a lo largo de la hoja. El toro lo miró. Romero le habló al toro, y golpeó en el suelo con uno de sus pies. El toro cargó, y Romero esperó la carga, la muleta baja, mirando a lo largo de la hoja, a pie firme" (Hemingway, 229). Enfatizando aún más fuertemente la naturaleza dual del elemento mortal –una amenaza para el torero que él convierte en la muerte del animal– Henri de Montherlant describe cómo Alban, el héroe de *Les bestiaires*, se expone a un peligro letal con una primera, fallida estocada, antes de que logre acomodar el golpe de gracia en el cuerpo del toro:

> Por un momento, vio el rayo de luz, su espada, entre su mano y el lomo del toro, reluciendo con sangre dorada, como el más largo rayo que, viniendo del sol, golpeó el cuerpo mismo de Mitras. El golpe arrojó su cuerpo encima del flanco izquierdo del toro, y repercutió en su muñeca, haciéndole pensar que se la había quebrado. Giró por el suelo y se paró de nuevo, agarrándose la muñeca... La bestia apartó la espada. Él la levantó sin confundirse, sabiendo que aquello no había sido nada más que un movimiento en falso, y que el próximo asalto sería el decisivo... Cayó sobre el animal como un halcón, y luego se paró, tambaleándose, su mano en su corazón, que lo golpeaba. Se quedó parado delante de la bestia y boqueó buscando oxígeno. La pelea, ahora sí, había terminado" (Montherlant 224).

Hasta el último gesto en la corrida, el dominio del hombre sobre la naturaleza debe incluir el peligro de convertirse en víctima de esa misma naturaleza. En una interesante analogía con el boxeo, ilustrada por las frecuentes metáforas boxísticas que se emplean en la descripción de las corridas (p. ej. Montherlant, 206), un artículo de periódico sobre la pelea por el título entre Jack Dempsey y Gene Tunney [véase Boxeo] compara a Dempsey con un toro cuya fuerza letal potencial debe ser controlada en todo momento por la magistral técnica de su oponente: "No sólo se para Tunney sin miedo frente a las acometidas, propias de un toro, de Dempsey, el asesino; además, enfrenta esos ataques bien plantado en el piso y manejando sus golpes con la precisión de un maestro.., o lo esquiva bailoteando, mientras picotea con sus puños al hombre que lo carga de frente" (*New York Times*, 24 de septiembre). Tanto el boxeo como las corridas celebran la presencia de la muerte, y de esa presencia de la muerte

viene el sentimiento de que algo irreductiblemente "real" está en juego en esos rituales [véase Autenticidad *vs.* Artificialidad, Incertidumbre *vs.* Realidad].

Los movimientos de la corrida se convierten en una continua oscilación entre la inmovilidad y la agresión. Es por ello que la corrida de toros a menudo asemeja a un baile, o a un ritual estrictamente coreografiado (Montherlant, 217; Kracauer, 9) [véase Baile]. Mientras que los momentos de inmovilidad exponen el cuerpo del torero y el cuerpo del toro al peligro de la muerte, los movimientos corporeizan su propia letal amenaza. Es este contraste entre la inmovilidad que desafía a la muerte y el movimiento que carga la muerte lo que Montherlant trata de capturar en una serie de dibujos que pintan el cuerpo desnudo del torero Juan Belmonte expuesto al ataque furioso de un toro (Sipriot, 117ss.). Basado en la misma convergencia entre inmovilidad y movimiento, el momento final de la corrida se acerca a una puesta en escena de la muerte como experiencia de una presencia. El limpio golpe letal de la espada del torero crea un contraste visible entre el último momento de la vida del toro y el momento siguiente, en el que el toro está ya muerto: "El toro se tambaleó sobre sus patas traseras, trató de enderezarse, y al final cayó sobre su flanco, cumpliendo su destino. Por unos pocos segundos más abrió y cerró sus ojos, y su respiración era visible... Llegó ceremoniosamente a la culminación de su espasmo, como un hombre en la cumbre de su placer, y, como él, se quedó allí, inmóvil" (Montherlant, 225). Tratar de hacer presente a la muerte al asignarle un lugar dentro de la vida es un asunto crucial en un mundo cuya creencia en las concepciones religiosas tradicionales de trascendencia se han desvanecido hace tiempo (Heidegger, 246ss.).

Un elemento final en la compleja cadena de asociaciones que caracterizan la experiencia y el discurso de la corrida de toros es una nostalgia por una fusión imposible entre destrucción y unión. Desde la perspectiva de tal nostalgia, la relación entre el toro y el torero se vuelve de deseo erótico: "Entonces, sin dar un paso adelante, se volvió uno con el toro" (Hemingway, 229). Parado cerca del cuerpo muerto del toro que, hace sólo un momento, era una amenaza letal para su propio cuerpo, el torero héroe de Montherlant experimenta los deseos del sexo y del asesinato como indistinguibles: "Él supo ahora que lo había amado, a ese monstruo, que toda su vida se había enfocado en él desde el momento en que había dejado a la chica, que todos los problemas de la conciencia son un solo problema, que su terror y su odio no eran más que formas de su amor" (Montherlant, 225) [véase Montañismo, Crimen]. Como combate sexual, la corrida provoca cambios continuos en los papeles sexuales entre el torero y el toro [véase Masculino = Femenino (Problema de Género)]. En los estadios iniciales de su "danza ritual", de acuerdo con Siegfried

Kracauer, el joven torero se vuelve el objeto femenino del deseo masculino del toro –una "muñequita", una "esbelta heroína", una "fruta hembra" (9). Pero en su análisis del momento último de letal destrucción, el "Bewegungsstudie" ("estudio del movimiento") de Kracauer se llena de símbolos de masculinidad atribuidos al torero: "El muchacho desenvuelve una capa roja como la cresta de un gallo. La hoja que esconde tras esa cubierta es tan larga que podría usarla para trepar por el aire... Es una única, brillante, momentánea herida que agujerea la tela" (10) [véase Masculino *vs.* Femenino].

La corrida de toros inspira la reverencia de un ritual religioso porque promete hacer presentes objetos de la experiencia trascendental. Se supone que la muerte y el deseo se hacen visibles. Pero al fin la corrida de toros no puede cumplir su promesa. La escena final de la corrida llega infinitamente cerca de hacer presente a la muerte, mientras que el momento de la muerte permanece como una imperceptible transición. Así mismo, el deseo que flota entre el toro y el torero encuentra una articulación sólo indirecta en la deconstrucción del binarismo de género construido culturalmente. Tal multiplicidad de ambigüedades y oscilaciones en la corrida de toros pide un discurso interpretativo de los espectadores, un discurso que nunca se las arregla realmente para vencer la resistencia de su objeto a cualquier construcción conceptual estable. El 16 de marzo, Henri de Montherlant organiza un evento público en París, en el Vélodrome d'Hiver, que es anunciado bajo el título "Tauromachie... et Littérature". Frente a cinco mil espectadores, Montherlant inaugura su programa leyendo un texto sobre "el culto al toro a través de las épocas". Pero impaciente por la presencia de la muerte antes que por la mediación de las palabras, la muchedumbre interrumpe al poeta del modo más rudo posible: "¡Cállese! ... ¡Los toros! ¡Los toros!" (Sipriot, 122ss.). Dado que autores como Montherlant no parecen entender que es la imposibilidad de la consumación lo que hace tan fuertes a los deseos que subyacen a la corrida, sucumben a la tentación de transformarla en religión. Así, retornan a la dicotomía misma entre inmanencia y trascendencia, cuya difuminación es lo que hace a la corrida tan fascinante [véase Inmanencia *vs.* Trascendencia]. *Les bestiaires* concluye con la descripción de una utopía futura en la que un antiguo "culto del toro" domina a la sociedad. Montherlant inventa incluso himnos en honor del antiguo y futuro dios toro: "Yo soy el toro que, de Asia / a las selvas de Liguria, / ha regido por la Alegría, el Arte y la Sangre / sobre las gentes del Mediterráneo" (244).

En la novela de D. H. Lawrence *The Plumed Serpent*, la experiencia inicial de una corrida mexicana termina en profunda desilusión para Kate, la protagonista femenina: "La última de las ilusiones de Kate en relación con las corridas se vino abajo con estruendo. ¿Éstos eran los amados de la muchedumbre? ¿Éstos eran los galantes toreros? ¿Galantes? Tan galantes

como los empleados de una carnicería. ¿Matadores de señoritas? ¡Puaj!" (15). Es, sin embargo, este desengaño con las corridas de toros lo que dispone a Kate a aceptar una brutal aunque intensamente satisfactoria sujeción sexual a su marido Cipriano, el fundador de una religión de los toros que se supone se volverá el futuro revolucionario de México. Hemingway lleva el *affair* amoroso de Brett con el joven torero Romero a una conclusión muy distinta. Cuanto más fuertemente responden los sentimientos de Romero a la poderosa atracción sexual que Brett experimenta, más se da ella cuenta de cuán imposible será para él transformarse en parte de su vida, la vida de una "generación perdida" [véase Americanos en París], sin perder la pureza de su deseo: "Usted sabe que yo hubiera vivido con él si no hubiese visto que eso era malo para él. Nos llevábamos malditamente bien... Yo tengo treinta y cuatro, usted sabe. No voy a ser una de esas perras que arruina a los chicos" (254). Brett –y Hemingway– comprenden que la corrida de toros no es inmanencia ni trascendencia: escenifica la imposibilidad de poner fin alguna vez a la oscilación entre ambas.

Entradas vinculadas

Americanos en París, Baile, Boxeo, Crimen, Montañismo, Teatro de Revistas; Acción *vs.* Impotencia, Autenticidad *vs.* Artificialidad, Centro *vs.* Periferia, Incertidumbre *vs.* Realidad, Inmanencia *vs.* Trascendencia, Masculino *vs.* Femenino; Acción = Impotencia (Tragedia), Autenticidad *vs.* Artificialidad (Vida), Inmanencia *vs.* Trascendencia (Muerte), Masculino *vs.* Femenino (Problema de Género).

Referencias

Antología de Blanco y Negro, 1891-1936, vol. 9, Madrid, 1986.
Ricardo Güiraldes, *Don Segundo Sombra* (1926), Buenos Aires, 1927.
Antoni Gronowicz, *Garbo*, Nueva York, 1990.
Hans Ulrich Gumbrecht, "Inszenierte Zusammenbrueche, oder: Tragödie und Paradox", en Hans Ulrich Gumbrecht y Ludwig Pfeiffer (eds.), *Paradoxien, Disonanzen, Zusammenbrueche: Situationen offener Epistemologie*, Frankfurt, 1991.
Martin Heidegger, *Sein und Zeit* (escrito en 1926, publicado en 1927), Tübingen, 1984.
Ernest Hemingway, *The Sun Also Rises*, Nueva York, 1926.
Harry Graf Kessler, *Tagebücher, 1918-1937*, Frankfurt, 1961.
Siegfried Kracauer, "Knabe und Stier: Bewegungsstudie" (1926), en *Das Ornament der Masse: Essays*; Frankfurt, 1977.
D. H. Lawrence, *The Plumed Serpent*, Londres, 1926.
Henri de Montherlant, *Les bestiaires*, París, 1926.
New York Times.
Pierre Sipriot (ed.), *Album Montherlant*, París, 1979.
Miguel de Unamuno, *Epistolario inédito* (1926), Madrid, 1991.

CREMACIÓN

Alrededor de un quinto de los obituarios publicados en los periódicos de Berlín anuncian que los cuerpos de los fallecidos serán cremados. Una gran mayoría de esos cuerpos son de hombres [véase Masculino *vs.* Femenino], la mayoría de los cuales han muerto en la flor de la vida. Aunque no sigue un patrón especial de estilo, la redacción de los obituarios tiende a ser sobria: "Repentina e inesperadamente, mi amado marido se fue la tarde del domingo. El devoto padre de mi hijo, el gerente de hotel Max John, recién había cumplido cuarenta y siete. Deudos: Anni John, nacida Hirning, y su hija Carola John. La cremación tendrá lugar el viernes, 11 de junio de 1926, a las 8 p. m., en el crematorio Gerichtstraße" (*Der Tag*, 10 de junio). Sólo en unos pocos de los obituarios que mencionan la cremación aparecen amigos y antiguos colegas a los que se ha pedido que se abstengan de la visita de condolencias, un pedido que en todo caso parece ser la regla general en Berlín. Mientras que los obituarios de algunas personas importantes que serán cremadas incluyen tal solicitud de distancia, la mayoría de los que los sobreviven parecen temer que la decisión de su pariente fallecido a favor de la cremación tenga un efecto alienante. Esto podría ser porque están deseosos de recibir visitas de condolencia –expresiones de renovada amistad.

Los obituarios publicados en los periódicos de Berlín refieren casi exclusivamente a miembros de la clase media alta y a funcionarios públicos de alto rango. Si dentro de esos límites ningún grupo o profesión individual se destaca entre aquellos que optan por la cremación, sus anuncios mortuorios crean la impresión de que han vivido sobre todo en condiciones que enfatizan la individualidad. Aparecen el "pintor artístico" de cincuenta y cuatro años Max Fabian (*Berliner Tageblatt*, 28 de marzo), y el economista Dr. Ernst Lichtenstein, un padre soltero cuya muerte es lamentada por sus colegas de "la directiva de Hartwig Kantorowicz A. G.", y por su madre, "Julie Lichtenstein, de nombre Zadek" al nacer: "Tras un largo periodo de sufrimiento, mi amado hijo, Dr. Ernst Lichtenstein, el devoto y generoso padre de dos chicos, falleció tranquilamente" (*Berliner*

Tageblatt, 8 de octubre). Uno de los hombres que es cremado pereció cuando activamente buscaba enfrentar la muerte: "El 19 de agosto de 1926, a las 2 p. m., mi querido esposo, nuestro devoto padre y abuelo, el grabador en piedra William Hartwig, de cincuenta años, murió en un accidente en la montaña... La cremación tendrá lugar el 30 de agosto de 1926, a las 4:30 p. m., en el crematorio Gerichtstraße" (*Berliner Tageblatt*, 29 de agosto [véase Boxeo, Corridas de Toros, Resistencia, Montañismo, Inmanencia = Trascendencia (Muerte)].

Ser cremado es un acto de sobriedad [véase Sobriedad *vs.* Exuberancia]. Las razones citadas más frecuentemente para la toma de tal decisión son los costos considerablemente menores de este método en comparación con un entierro tradicional, la preocupación por la higiene pública y, unido al argumento de la higiene, un miedo demográficamente fundado de que la expansión de los cementerios terminará por reducir el espacio para los vivos. Con una fuerte dosis de sarcasmo por aquellos que desean preservar sus cadáveres, George Bernard Shaw junta todos esos motivos: "Los cuerpos muertos pueden ser cremados. Todos ellos deben serlo; pues el entierro, una práctica horrible, será prohibido un día por la ley, no sólo debido a que es repugnantemente antiestético, sino porque los muertos serán una muchedumbre que expulsará a los vivos de la tierra si puede llevarse hasta su fin lo de preservar los cuerpos para su resurrección en un imaginario día del juicio" (Mitford, 162-163). La reacción de Shaw sugiere que, entre aquellos que eligieron la cremación, un motivo aún más fuerte que el deseo de afirmar la propia racionalidad y sobriedad, podría ser el deseo de negar implícitamente ciertos conceptos de trascendencia que han dominado tradicionalmente en las culturas de Occidente [véase Momias, Inmanencia *vs.* Trascendencia].

A pesar de las batallas realmente apasionadas que libraron –y a veces ganaron– los partidarios de la cremación durante la segunda mitad del siglo XIX (Mitford, 162ss.), la Iglesia católica y la mayoría de las comunidades judías continúan resistiendo esta práctica. Si el Dr. Ernst Lichtenstein y su madre, Julie Lichtenstein, nacida Zadek, son judíos, como su nombre parece indicarlo, la cremación, para ellos, podría ser la conclusión final para su "emancipación" respecto de sus raíces culturales y para su integración en la sociedad laica. Pero en tanto la renuncia a la religión es un derecho cívico que sólo una minoría de ciudadanos decide ejercer, el acto de cremación connota una declaración de individualidad en nombre del fallecido [véase Individualidad *vs.* Colectividad]. Quienquiera que apoye la cremación parece ser un pensador independiente y una persona éticamente responsable tratando de vivir de acuerdo con las demandas del imperativo categórico kantiano. Optar por la cremación también significa hacer una distinción entre las funciones cumplidas por el cuerpo durante la vida de una persona, y la carga ecológica que representa ese

mismo cuerpo en tanto cadáver para la comunidad de los que lo sobreviven [véase Autenticidad = Artificialidad (Vida)]. Pero tal racionalidad acerca del lado material de la vida humana no es fácil de distinguir de un espíritu de agresivo ascetismo jugado en el cuerpo. Por tanto, paradójicamente, la sobriedad de los partidarios de la cremación tiene fuertes connotaciones religiosas [véase Artistas del Hambre]. Es en un sentido religioso –es decir, como un holocausto que implica la certeza de la redención final– que el poeta comunista Johannes Becher describe al capitalismo y la guerra como un crematorio de proletarios: "El infierno de fuego te engulle. Carne ataúd telas / arolladas en una sola cosa. Estómagos en trozos. / ¡Oh huesos que se rompen! Ya se hornearon en grupos de bacterias. / Como fino polvo se arrastran fuera de las chimeneas" (Becher, 27-28).

Más importante, acaso, elegir la cremación supone el coraje de enfrentarse con la propia muerte antes de que ésta ocurra. Nada es más generalmente aceptado, al menos en Europa, de que tal coraje es señal de compostura (Heidegger, 235ss.) –y nada representa más fuertemente una actitud de heroica subjetividad. Pero aunque en Europa (y especialmente en Inglaterra) la cremación se vuelve un medio de confrontar la muerte como parte de la vida humana, en los Estados Unidos la industria del funeral, desde principios de siglo, ha promovido con éxito el embalsamamiento, la forma opuesta de acercarse a una simultaneidad entre vida y muerte. Mientras con la cremación uno elige, durante la vida, transformar el propio cuerpo en nada, con el embalsamamiento se preserva el cuerpo del fallecido "con el semblante de la normalidad [...] libre de la devastación de la enfermedad, la decrepitud o la mutilación" (Mitford, 71; Editors of Consumer Reports, 88ss.).

Entradas vinculadas

Artistas del Hambre, Boxeo, Corridas de Toros, Montañismo, Momias, Resistencia; Autenticidad *vs.* Artificialidad, Inmanencia *vs.* Trascendencia, Individualidad *vs.* Colectividad, Masculino *vs.* Femenino; Autenticidad = Artificialidad (Vida), Inmanencia = Trascendencia (Muerte).

Referencias

Johannes R. Becher, *Maschinenrhythmen*, Berlín, 1926.
Berliner Tageblatt.
Editors of Consumer Reports, *Funerals: Consumers' Last Rights*, Nueva York, 1977.
Martin Heidegger, *Sein und Zeit* (escrito en 1926, publicado en 1927), Tübingen, 1984.
Jessica Mitford, *The American Way of Death*, Nueva York, 1978.
Der Tag.

CRIMEN

. . . .

El domingo 8 de agosto, el *Berliner Tageblatt* publica un detallado reporte de un juicio criminal que ha concluido en Frankfurt. Lo que hace a este caso tan fascinante es, paradójicamente, la absoluta claridad de los hechos. La acusada es una cierta Fräulein Flessa. Su primer nombre, edad, y situación vital no es mencionada en el periódico, pero los lectores se enteran de que ella no es "ni joven ni hermosa". Flessa nunca ha negado haber cometido el acto por el que se la acusa: mató, con tres tiros de revólver, al Dr. Seitz, un hombre de unos cuarenta años a quien el artículo describe como "un caballero promedio, de buen natural, afable y corpulento". El juicio no ha logrado generar ninguna evidencia definitiva respecto de las relaciones entre Flessa y Seitz. La acusada afirma que Seitz la desfloró, pero la corte parece asumir que ella es todavía virgen, y no existe investigación médica sobre este punto. Pues aunque el hecho de que Flessa ha actuado como ha actuado es incontrovertible, y la pena de muerte podría ser por tanto legalmente justificable, los jueces sienten que una evaluación moralmente responsable del caso debe estar apoyada en una clase distinta de evidencia. Esta evidencia, que ellos hacen afanosos esfuerzos por conseguir, es la respuesta a la pregunta: "¿Qué estaba pasando en su alma... antes y durante el crimen?" Tal cuestión tiene el potencial de transformar una cuestión legal en una de interpretación psicológica, y de cambiar el estatus de la acusada, del de una malhechora deliberada, al de una persona mentalmente desequilibrada. Cuanto menos acceso da la acusada a "lo que pasaba por su alma", más derecho tiene a ser tratada como un caso clínico:

> ¿Qué podemos aprender acerca de las raíces del crimen, si la culpable misma no las conoce? Y ciertamente, ella es la menos calificada para conocerlas... Fue suficiente que sus deseos y pensamientos se centrasen en él [Dr. Seitz], que su sexualidad se haya fijado en él. Puede que él diese pocos motivos para ello, pero sea como sea, le costó la vida. Hace veinte años, afirma la defensa, un juicio tal habría sido posiblemente impensable, y ahora es probable que haya sanatorios para gente como ésta.

Incontables reportes de homicidios similares y de juicios criminales llenan las portadas de los periódicos regionales e internacionales. Pero aunque todos tratan el tema de la muerte, dicen muy poco, si es que dicen algo, sobre los extendidos debates acerca de la muerte como un aspecto de la condición humana [véase Aeroplanos, Boxeo, Corridas de Toros, Cremación, Gramófonos, Montañismo, Momias]. Las discusiones sobre la dimensión existencial de la muerte por lo general no llegan a entender la necesidad de "confrontar la propia muerte" como una forma específica de autorreflexión. Pero es precisamente la ausencia de tal autorreflexión la que se vuelve decisiva en el caso de Flessa (y en muchos otros juicios criminales). La víctima no pudo anticipar de ninguna manera –mucho menos "confrontar"– su destino, y el acusado rechaza casi apasionadamente comprometerse en cualquier forma de autoanálisis: "Que ella se resistiese tan violentamente a hablar del crimen y de sus motivos deja en claro que no quiso enfrentarlo". Allí donde "confrontar la propia muerte" es una forma de heroica (o trágica) muestra de voluntad, el sistema legal nunca logró atribuir un papel de activa voluntad a Flessa [véase Acción = Impotencia (Tragedia)]. Por lo tanto, a través de un extraño cambio metonímico, el lugar de la decisión lo ocupa la sexualidad de la acusada: "su sexualidad se había fijado en él". Pero puesto que la sexualidad de la acusada no es un posible sujeto de decisión en el sentido legal de la palabra, y puesto que la mente de la acusada renuncia a esa misma reflexividad que es la única que podría constituirla como agente de sus actos, es imposible decir si Flessa es responsable de "su" crimen.

Siempre que tales problemas de atribución aparecen en casos de asesinato, las discusiones públicas vinculadas con ellos se convierten en parte y síntoma de un profundo cambio en la relación entre individuo y sociedad [véase Individualidad *vs.* Colectividad]. Puesto que si, al renunciar a ser un ente de decisión, los individuos se hacen inaccesibles ante la ley, entonces la capacidad de decisión, la responsabilidad y la culpa pierden su punto de referencia, y se convierten en categorías flotantes. Una solución posible para este dilema, una solución que muchos intelectuales defienden con fuerza, es la de atribuir la responsabilidad a la sociedad como sujeto colectivo. Una vez que este punto de vista es aceptado, sin embargo, se convierte en el derecho del criminal, ahora redefinido como alguien con una condición patológica, el acusar a la sociedad por el crimen que él o ella han cometido, y exigir terapia clínica. Pero proveer terapia en lugar de castigo es sólo una de las muchas opciones que emergen de una crisis más general en la relación entre el individuo y la colectividad. En el caso de Flessa, la corte de Frankfurt estableció un compromiso. La acusada no es ni sobreseída, ni condenada a la pena capital. Es sentenciada a siete años en prisión (*Zuchthaus*), y su acción es definida como "intento de homicidio en conjunción con muerte involuntaria de un hom-

bre". No hay un grado menor de intencionalidad que pueda ser atribuido a alguien que admite que ha cobrado la vida de otra persona.

Un amplio rango de modelos para renegociar la relación del individuo y la sociedad emerge de las coberturas que hacen los periódicos de tales casos. La sociedad mira especialmente mal cuando el sistema legal no consigue identificar a quien perpetra un crimen. Con tres páginas enteras de fotografías, el número del 18 de septiembre de *Caras y Caretas* ofrece a sus lectores la ilusión de que participan de la persecución del "misterioso asesino del Dr. Carlos A. Ray en su residencia de Vicente López". Un médico, concejal de la ciudad, y miembro de la alta sociedad de Buenos Aires, Carlos A. Ray, fue encontrado muerto en el dormitorio de su hermosa casa, donde vivía con su amante, la viuda María Poey de Canelo, atendido por un número impresionante de sirvientes. *Caras y Caretas* presenta detalladas tomas interiores y exteriores de la casa, así como perfiles de todos los sospechosos, orientando fuertemente las especulaciones de los lectores hacia la figura de la amante de Ray, y hacia la posibilidad de un crimen pasional. Dos semanas más tarde, el estilo de la cobertura ha cambiado considerablemente. Ahora presenta fotografías de catorce jueces, fiscales públicos y especialistas en medicina forense, y describe el enfoque que cada uno de ellos habría tomado buscando la solución del "sensacional crimen del Dr. Carlos A. Ray".

La evidencia decisiva es raramente desenterrada después de un periodo tan largo de incertidumbre. En agosto, la prensa francesa comenta sobre la tardía solución de otro "misterioso" caso de asesinato. El cuerpo de Marie-Louise Beulagnet es exhumado y –junto a la tumba– es sujeto a una segunda autopsia, la cual revela que fue estrangulada. Esto provoca la confesión de su amante, Charles Guyot (*Années-mémoire*, 47). Con mucho mayor frecuencia, sin embargo, la debilidad del sistema legal es implícitamente –a veces, incluso, explícita y provocativamente– resaltada por criminales que confiesan sin estar bajo clase alguna de presión. Después de convertirse al cristianismo, dos "muchachos esquimales" que, más de diecisiete años atrás, asesinaron al explorador norteamericano Ross G. Marvin en los yermos helados de Groenlandia, aparecen diciendo la verdad, aun cuando el público había quedado completamente persuadido por la historia que antes habían inventado, acerca de que Marvin se había ahogado (*New York Times*, 25 de septiembre) [véase Polaridades]. Johannes Spruch, que ha robado piedras preciosas por un millón de dólares a un joyero berlinés, se entrega él mismo a la policía con un aire casi frívolo –sólo para lamentarlo y llamarse a sí mismo "un cabezadura y un idiota" a la mañana siguiente (*8 Uhr-Abendblatt*, 2 de octubre). Tal flagrante desprecio por parte de los ladrones y los asesinos va minando la autoridad de la policía y del sistema legal –y lo hace doblemente si la situación resulta ser una trampa: "Un joven que admitió su culpa ayer en

un bar, y que repitió su 'confesión' delante de las autoridades, ha tenido que ser liberado cuando se reveló que, bajo la influencia del alcohol, el 'asesino' ha 'confesado' simplemente para tratar de llamar la atención" (*Berliner Volks-Zeitung*, 14 de mayo).

Casos como éste evocan el difundido miedo existencial a que todo sustento estable para la certeza cognitiva se haya perdido [véase Incertidumbre *vs.* Realidad]. En su primera película exitosa, *El inquilino*, Alfred Hitchcock lleva a la audiencia a creer que su protagonista principal debe ser un nuevo Jack el Destripador. Cuando una turba está a punto de lincharlo, se esparce la información de que el verdadero asesino ha sido encontrado –y la vida del inquilino se salva así en el último instante. Empleando una estrategia narrativa similar, Agatha Christie, en *El crimen de Roger Ackroyd*, hace que el detective Hercule Poirot resuelva un crimen sobre la base de evidencia que no está disponible al lector –pues el asesino termina siendo el narrador en primera persona. Una conclusión es obvia a partir de estos ejemplos tomados de la ficción y de la no ficción: si la existencia de la verdad última no puede ya ser tomada como algo seguro, la ley y el Estado arriesgan perder su autoridad sobre los individuos – pues su autoridad está basada en la afirmación de determinada verdad.

Esta crisis de la verdad converge con el cambio hacia una verdad clínica del comportamiento criminal: ambas problematizan la autoridad legal y gubernamental. A comienzos del año, la atención de todo el mundo en Francia se concentró en un juicio en el cual la cuestión de la responsabilidad decisoria no fue nunca puesta en duda. En Bombon, un pequeño pueblo cerca de Melun, miembros de una secta conocida como "Nuestra Señora de las Lágrimas" apalearon –y casi mataron– al cura párroco. Durante tres años habían estado convencidos de que el cura había embrujado a Marie Mesmin, la fundadora de su comunidad. Como caso legal, el incidente no ofrece ambigüedades. La acusación de la secta es absurda –aunque sea por el hecho de que está basada en una única visita que el párroco hizo a la casa de Marie Mesmin en Burdeos, durante la cual le entregó algunos presentes enviados por sus parroquianos. Pero lo que sin duda intriga a los lectores son rasgos que sugieren que la víctima simpatiza con la heterodoxia de sus enemigos (después de todo, él recogió y entregó los regalos a Marie Mesmin), una extraña intensidad en las miradas del cura y de los acusados, ilustraciones de los palos que fueron empleados y, finalmente, una fotografía en la que los acusados, todos vestidos de negro, tratan de ocultar sus rostros del lente de la cámara del reportero (*Années-mémoire*, 184-185). La cualidad gótica de tales imágenes pone en cuestión la afirmación de que la sociedad francesa está basada en principios racionales.

Mientras tanto, un caso aún más raro ocupa la atención del público en Alemania. El 19 de enero, un jurado en Hannover sentencia a Hans

Grans, el amante y cómplice de Friedrich Haarmann, a doce años en prisión (Lessing, 304). Grans ha vendido la ropa de más de cincuenta niños y muchachos jóvenes, la mayor parte de ellos prostitutos, a quienes Haarmann asesinó mientras tenía sexo con ellos, y luego descuartizó. Haarmann mismo "estima" que ha matado a "unas treinta" personas (Lessing, 278). Lo que atrae más la imaginación popular es la obsesión de Haarmann de golpear a sus víctimas en el clímax de su excitación sexual, y dejarlos desangrarse hasta morir. Puesto que es imposible atribuir responsabilidad a acusados cuyas patologías son tan evidentes, el público mueve su atención desde el perpetrador hacia, o bien el entorno social en el cual ha ocurrido el crimen, o hacia las horribles cuestiones de morfología vinculadas con los cuerpos descuartizados de las víctimas. Inspirado probablemente por el caso de Haarmann, el poema de Johannes Becher "Der Würger" ("El Estrangulador") deriva su impacto de sus macabros detalles e imágenes:

> Desfile de asesinados en
> la morgue. Primera procesión: torsos
> descabezados y calaveras acuchilladas
> hasta la cadera, una
> calavera iluminada como una bola de fuego extraterrestre. Segunda
> procesión: las generaciones de colgados. Cuerpos retorcidos,
> llenos de cardenales, espiralados; lenguas mordidas,
> rasgadas como telas, entre sus dientes. Tercera
> procesión: bidones llenos de fruta podrida. Orejas
> brillantes, narices, resaltándose entre sí, secadas
> en papel de diario: lino impreso.
>
> (Becher, 35)

Theodor Lessing, un filósofo de la Universidad Técnica de Hannover y periodista de tiempo parcial que cubre el caso de Haarmann para varios periódicos y revistas, es repetidamente expulsado de la sala del juicio por criticar los procedimientos del tribunal. Haciendo explícita referencia al trabajo de Sigmund Freud, Lessing urge a que el crimen de Haarmann sea analizado sobre bases psicoanalíticas. Así, se une a una serie creciente de escritores y activistas políticos que llaman la atención sobre la pérdida de autoridad del sistema judicial. *Vorwärts*, el diario del Partido Social-Demócrata Alemán, va tan lejos como para cuestionar la legitimidad moral de las investigaciones del fiscal: "Incluso cuando el fiscal es un hombre de honor, su entera actitud debe ir dirigida contra el acusado, y por tanto instintiva y automáticamente se aparta de cualquier posibilidad de exonerarlo" (*Vorwärts*, 25 de julio). Lessing tiene, por cier-

to, razones más específicas para protestar. Está irritado porque la corte de Hannover, en el juicio contra Grans, rechaza tomar en cuenta evidencia de una sujeción psicológica de Haarmann respecto de su amante: Haarmann estaba deseando complacer a Grans al ofrecerle la ropa de sus víctimas, pero los crímenes no fueron inspirados por Grans, como el fiscal parece asumir (Lessing, 304ss.). Más aún, Lessing revela que, hasta que los crímenes fueron descubiertos, la policía usó a Haarmann como espía en la zona roja de Hannover. Tales incesantes críticas y protestas hacen que la policía, la corte y el Estado de Baja Sajonia aparezcan, paradójicamente, como responsables en la creciente confusión entre el crimen y la ley, el individuo y la sociedad. Pero el Estado se toma venganza sobre Lessing. Tras un boicot a sus cursos por parte de organizaciones de estudiantes fascistas en la Universidad de Hannover, un boicot desatado por otra serie de artículos periodísticos en los que Lessing, como judío, se ha atrevido a lanzar sátiras públicas al presidente de la nación, Paul von Hindemburg, Lessing es relevado de su cátedra (*Chronik*, 111).

El caso Haarmann es el mejor ejemplo de la fascinación pública con el crimen como fenómeno en el cual convergen varias de las crisis de la cultura occidental. Es por ello por lo que el juicio de Haarmann genera imágenes, incidentes e historias tan diversas. Y tiene ramificaciones adicionales por la debilitación de la autoridad estatal: la agitación de los estudiantes fascistas es parte de una tensión mayor entre el sistema judicial y los grupos de extrema derecha respecto de la cuestión de los así llamados asesinos *vehmic* (*Chronik*, 17, 33). Desde el final de la guerra, el gobierno alemán ha fracasado en desmovilizar y desbandar a los *Freikorps* (cuerpos voluntarios) paramilitares, aunque éstos repetidamente infringen los derechos constitucionales, y aunque su existencia misma viole el Tratado de Versalles, el cual ha reducido al ejército alemán a un máximo de 100 000 efectivos. Aún más peligrosas que tales infracciones de la ley nacional y del derecho internacional son las ejecuciones internas (*vehmic*), por parte de los *Freikorps*, de antiguos miembros a quienes se considera traidores o disidentes. En general se sospecha que los agentes de esos crímenes escapan a la fiscalía debido a que gozan de la protección secreta de jueces y figuras del gobierno. De hecho, sin embargo, los asesinos *vehmic* no pueden ser identificados dentro de sus propias organizaciones debido a que reflejan –llevando hasta un extremo– la confusión interna de las instituciones públicas. El jueves 4 de febrero, el *8 Uhr-Abendblatt* publica extractos del juicio al sargento Göbel, un miembro del *Schwarze Reichswehr* (Ejército Nacional Negro). El testimonio de Glöbel hace evidente que aun aquellos grupos de *Freikorps* que piensan que tienen a sus miembros bajo control pueden ser continuamente sorprendidos e intimidados por otros subgrupos, lo cual interfiere con sus acciones y expone por tanto a los miembros individuales al peligro de ser hechos responsables por críme-

nes cometidos en nombre de la organización. Ningún otro escritor describe más perceptivamente que Franz Kafka las formas burocráticas que emergen de este caos en las interacciones entre individuos, sociedad y Estado. La breve carta que K. recibe desde el Castillo oscila entre varios patrones estructurales y presuposiciones acerca de la relación entre las autoridades y el destinatario:

> Mi querido Señor: Como usted sabe, usted ha sido destinado al servicio del conde. Su superior inmediato es el alcalde de la villa, quien le dará a usted todos los detalles concernientes a su ocupación, los términos de su contrato, y será quien supervisará su trabajo. Yo mismo, sin embargo, trataré de no perderlo a usted de vista. Barnabas, quien lleva esta carta, se reportará a usted cada tanto para conocer sus deseos y comunicármelos a mí. Usted me hallará siempre deseoso de servirle, en la medida de lo posible. Me gusta que mis trabajadores se sientan satisfechos (Kafka, 23).

K. sufre por esta confusión de los niveles jerárquicos. Como atacado por una súbita enfermedad, se va de prisa a la cama después de leer la carta. Y aunque ésta no contiene ninguna amenaza, K. comienza a desarrollar fuertes síntomas de paranoia:

> K... comenzó a leer la carta de nuevo a la luz de una vela. No era una carta consistente. En parte lo trataba como a un hombre libre cuya independencia era reconocida –en el modo de dirigirse, por ejemplo, y en la parte final referente a sus deseos. Pero había otras partes de la carta en los que él era, directa o indirectamente, tratado como un empleado menor, difícilmente visible para los jefes de los departamentos; el autor de la carta trataría de hacer un esfuerzo "para no perderlo de vista"; su superior era tan sólo el alcalde, ante el cual él era realmente responsable; probablemente su único colega sería el policía de la villa. Éstas eran inconsistencias, sin ninguna duda. Eran tan obvias que tenían que ser enfrentadas. No le parecía a K. que fuesen fruto de ninguna indecisión (23-24).

Con perspicacia similar, Adolf Hitler analiza la crisis en las relaciones entre el Estado, el sistema judicial y el individuo. Su interés principal está en identificar estrategias a través de las cuales el Estado, en su debilidad, pueda ser tumbado. Desde este ángulo, Hitler critica agudamente los juicios *vehmic* y la ejecución de los "traidores", porque esta práctica pone en riesgo, para beneficio de metas políticas menores, a fieles partidarios de la extrema derecha, al exponerlos a persecución por parte del Estado. Distanciando a su propio partido lo más posible de toda confusión jerárquica, elige hacerlo totalmente distinto de las unidades militares y paramilitares. Para Hitler, la arena pública es el lugar en donde la iniciativa colectiva y la fuerza de su partido debe ser desplegada:

> Para prevenir desde el principio que el movimiento asumiera un carácter secreto, la verdadera dimensión de sus miembros –además de los uniformes, que tenían que ser inmediatamente reconocibles para cualquiera– sería un factor en su efectividad, y debía hacerse conocida para el público en general... [Tenía que] estar entrenado tan completamente como para encarnar esta idea, de que desde el principio su horizonte se expandiría, y que el individuo vería que su misión no era eliminar a algunos escrupulosos más grandes o más chicos, sino entregarse al establecimiento de un nuevo Estado Socialista Popular. De esta manera, sin embargo, la lucha contra el actual gobierno se sacó de la esfera de la pequeña venganza y el complot, y se elevó a una guerra mayor de destrucción, nacida de una enemistad determinada contra el marxismo y sus criaturas (Hitler, 612).

Anunciar y liderar una "guerra de exterminio" en la esfera pública, cometer crímenes en nombre de la nación –éstas son opciones que emergen de la ruptura de la relación entre el individuo y la sociedad. Si la fascinación con el asesinato es el síntoma más obvio de la desintegración del orden, el papel del líder político carismático como una síntesis de individualidad y colectividad se vuelve la solución más aceptada a esa crisis [véase Individualidad = Colectividad (Líder)]. Tales líderes tienen el poder de declarar legal al crimen.

Entradas vinculadas

Aeroplanos, Boxeo, Corridas de Toros, Cremación, Gramófonos, Momias, Montañismo, Polaridades; Individualidad *vs.* Colectividad, Incertidumbre *vs.* Realidad; Acción = Impotencia (Tragedia), Individualidad = Colectividad (Líder).

Referencias

8 Uhr-Abendblatt.
Les Années-mémoire: 1926, París, 1988.
Johannes R. Becher, *Maschinenrhythmen*, Berlín, 1926.
Berliner Tageszeitung.
Berliner Volks-Zeitung.
Caras y Caretas.
Agatha Christie, *The Murder of Roger Ackroyd*, Londres, 1926.
Chronik 1926: Tag für Tag in Wort un Bild, Dortmund, 1985.
Adolf Hitler, *Mein Kampf* (1926), Munich, 1941.
Franz Kafka, *Das Schloss* (1926), Frankfurt, 1968.
Theodor Lessing, "Der Fall Grans" (1926), en "*Wortmeldungen eines Unerschrockenen: Publizistik aus drei Jahrzehnten*, Leipzig, 1987.
New York Times.
Vorwärts: Berliner Volksblatt –Zentralorgan der Sozialdemokratischen Partei Deutschlands.

EMPLEADOS

Claus, el narrador en la novela *Maria Capponi*, de René Schickele, pertenece a una de esas familias burguesas de preguerra en Europa que tienen perfectamente asimiladas las costumbres del pasado feudal. Venecia tiene que ser el lugar donde Claus disfruta sus primeras aventuras eróticas con Maria Capponi, la hija de una familia de industriales de Milán. Pero el tormentoso romance de Claus y Maria no termina en matrimonio. Sólo unos pocos días después de su compromiso con Doris, una seria joven alemana [véase Montañismo], Claus recibe el anuncio del casamiento de Maria con el "General X". Aún la atmósfera está cargada de tensión erótica cuando los dos ex amantes se encuentran brevemente luego, durante unas vacaciones en la Riviera francesa. Maria tiene todas las razones del mundo para recordarle a Claus su nueva situación: "Debemos acostumbrarnos al hecho de que ahora yo estoy casada... ¿O quieres sugerir, Claus, que debo permanecer soltera hasta mi muerte, vagando por tus sueños como una empleada, por así decirlo?" (306ss.). Un tono de resentimiento es notorio en la imagen de Maria caminando por los sueños de Claus como una "empleada". Pero no es inmediatamente obvio por qué usa ella esa palabra. Cien páginas más tarde en la novela, aparece de nuevo cuando los parientes alsacianos de Claus se preguntan si sus empleados renunciarán, con lo que dejarían desprotegidas las propiedades de la familia en los días siguientes al fin de la guerra: "Yo les di seguridad diciéndoles que ningún empleado consciente desertaría si un incendio estuviese por declararse en la trastienda" (404).

La novela de Schickele es sólo un ejemplo de una fuerte fascinación –si no una obsesión– con el concepto de empleado. Esta fascinación resulta, probablemente, de una serie de ambigüedades en el papel del empleado. Por un lado, a los empleados les es permitido tomar decisiones, en la medida en que están contratados para cumplir ciertas tareas, y pueden por tanto ser reclamados como responsables (de acuerdo con los códigos feudales, no se supone que los empleados abandonen su puesto aun en edificios en llamas). Por otro lado, a los empleados se les niega (o

se niegan a sí mismos) la capacidad de decidir, puesto que no se espera que tengan iniciativa (no se supone que los empleados cambien de bando, incluso en una situación particularmente oportuna, como la del fin de la guerra en Alsacia). Las instrucciones que da K. a sus dos "ayudantes" en *Schloss* (*El Castillo*), de Franza Kafka, es el mejor ejemplo de la dinámica de ese papel. K. ignorará la diferencia entre sus nombres (y por tanto, entre sus respectivas individualidades como "Artur" y "Jeremias"), debido a que tal ignorancia los hará a ambos responsables de cualquier error que uno u otro pudiera cometer (y los transformará así en un único sujeto respecto de cualquier situación en la que "tener la capacidad de iniciativa de un sujeto" signifique "ser capaz de ser acusado"): "Los llamaré Artur a ambos. Si le digo a Artur que vaya a alguna parte, ambos deben ir; si le doy a Artur algo para hacer, ambos deben hacerlo. Esto tiene la gran desventaja de que me hace imposible emplearlos para tareas separadas, pero tiene la ventaja de que los hace igualmente responsables ante cualquier cosa que yo les ordene hacer" (Kafka, 20). Teniendo en cuenta los estereotipos de género más ampliamente difundidos, no es sorprendente que el papel de empleado cargue una fuerte connotación de feminidad, y que cumplir este papel pueda hacer que personajes masculinos resulten andróginos [véase Masculino = Femenino (Problema de Género)]. Jeremias se refiere a Artur como "queridito", e invoca su "dulce alma" (195). Barnabas –quien, aunque no es empleado de K. lo ayuda voluntariamente cada vez que puede hacerlo– realmente parece una mujer: "Le recuerda un poco, a K., a la mujer con el niño a quienes había visto en el establecimiento del curtidor de pieles. Estaba vestido prácticamente todo de blanco; no de seda, por supuesto –llevaba ropas de invierno, como cualquier otro– pero todos los materiales que llevaba tenían la suavidad y dignidad de la seda. Su rostro era claro y franco, sus ojos más grandes que lo común" (22).

Al negarse a caminar a través de los sueños de Claus como una "empleada", Maria Capponi rechaza una actitud masculina que, a partir del resentimiento por el matrimonio de ella, la hace responsable de la existencia de ese matrimonio y, al mismo tiempo, desafía el derecho de la mujer a actuar como persona independiente. Una asimetría similar caracteriza el papel de la secretaria. Hombres poderosos, como John Fredersen, el Jefe de Metrópolis, están rodeados de secretarias: "En una mesa cerca del gran escritorio se sientan tres secretarias. Instantáneamente, se hacen realidad al unísono y anotan en grandes libros todo lo que el Jefe dice... Aunque son estatuas quietas que mueven solamente los dedos de sus manos derechas, cada una, con la frente sudorosa y los labios entreabiertos, parece la personificación de lo exhausto" (Lang, 36). La posición decisoria que es negada a las secretarias la cumple una voz masculina que dicta. Registrar las palabras del Jefe pone a las secretarias "exhaus-

tas" y hace sudar sus frentes, debido a que pueden ser responsables si algo sale mal. Tan fuerte y exclusivamente reaccionan los cuerpos de las secretarias a la presión de sus tareas, que su interacción con el Jefe raramente tiene alguna vez una dimensión erótica. Sólo en las relaciones externas de la empresa brilla el *sex appeal* de las secretarias –pero entonces se usa a favor de las intenciones de sus empleadores: "La secretaria entra. Es muy atractiva. Y mientras su empleador es o bien inmune a sus encantos, o bien un admirador puramente platónico, [el visitante] la mirará más de una vez; y ella sabe cómo usar esto en beneficio de su jefe" (Benjamin, 133).

Aparte de estas asimetrías de poder decisorio y género, las secretarias encarnan una ambivalencia que es característica del papel del empleado en general. Distinto en este respecto al trabajo del proletario, el trabajo relacionado con la palabra misma secretarias puede verse como una actividad "mental" o "espiritual". Al mismo tiempo, sin embargo, el cuerpo de la secretaria, como el del proletario [véase Líneas de Montaje], está usualmente unido a una máquina –específicamente, a una máquina de escribir. Aunque la máquina de escribir misma no dispone el ritmo de los movimientos de la secretaria (como sí lo hacen las máquinas respecto de los operarios en las líneas de montaje), el ritmo del dictado actúa como el determinante externo de su actividad. Incluso el documento textual que ella compone es el producto impersonal de la máquina de escribir. Es un texto que carece de esa cualidad de expresión subjetiva que hace de la escritura a mano un objeto ineludible de interpretación (Kittler, 355ss.). Como el trabajador de línea de montaje, que no es más que una pequeña parte en un complejo proceso de producción, la secretaria no tiene ni control, ni propiedad sobre sus herramientas y sus productos. Ella ni siquiera es dueña de su máquina de escribir. Así mismo, el cuerpo de la secretaria a menudo está subsumido en la máquina de escribir hasta tal punto que es la unión diádica de ambos –y no sólo el aparato mecánico– lo que se considera "la máquina de escribir". Por eso, un aviso de *Caras y Caretas* (el 18 de septiembre) puede representar a una joven abrazando a una máquina de escribir, bajo el encabezado "¡Ésta es la máquina de escribir perfecta!" Siempre que protagonistas masculinos juegan papeles secretariales masculinos, como es el caso en "Nicomedes el Pequeño Dactilógrafo" (una historieta en *Caras y Caretas*, el 6 de noviembre), a estos personajes se les confiere los atributos más negativos asociados corrientemente a las mujeres. Abriendo la correspondencia de su superior, Nicomedes roba una entrada de teatro. Predeciblemente, la obra a la que asiste es acerca del crimen y castigo de un ladrón, y la trama hace que Nicomedes pierda todo vestigio de su "masculina compostura". Se escapa de la sala y corre, sólo para ir a toparse con su jefe que, sin entrada, está esperando parado en la puerta del teatro.

Sólo en Alemania hay ahora 3.5 millones de empleados no industriales, más del 40% de los cuales son mujeres (menos del 20 por ciento de las mujeres alemanas trabaja en la industria). Al mismo tiempo, la máquina de escribir y la calculadora se han vuelto comunes en la administración de los negocios, y ha habido un cambio de preferencia, pasando de la ropa hecha a medida hacia la hecha en fábrica. De aquí que los puestos más frecuentemente ocupadas por mujeres son las de secretaria y vendedora (*Chronik*, 36; von Soden y Schmidt, 25ss.). Ciertos símbolos de estatus que acompañan a esos trabajos lleva al público a sobreestimar grandemente la distancia que separa a las trabajadoras industriales y a las empleadas no industriales. Desde esta perspectiva, la situación del personal de ventas y el administrativo en los Estados Unidos emerge como un ejemplo muy admirado. Cobran mensualmente (en lugar de semanalmente, como es el caso de los obreros fabriles); su trabajo diario es sólo de ocho horas; y, en su tiempo libre, pueden acceder crecientemente a ocupaciones de clase media, lo que implica que pueden pagar por los servicios de otros empleados. Puesto que están dedicados a servir, los empleados tienden a adaptarse a los gustos de sus empleadores, y están fuertemente dispuestos a pasar por alto las a menudo flagrantes formas de explotación a las que están expuestos. Las trabajadoras, en lugar de protestar por sus salarios, que son 15 por ciento más bajos que los de sus contrapartes masculinos (*Chronik*, 36), despliegan esa "voluntad de estar felices" que D. H. Lawrence encuentra característica de "la mayoría de la gente moderna" –pero que le atribuye especialmente a Kate, la protagonista de su novela *The Plumed Serpent* (Lawrence, 8). Como consecuencia de su compromiso con la felicidad, las secretarias y las vendedoras terminan mandando sus modestos ingresos de nuevo a su lugar de origen. Compran ropa de moda o, al menos, revistas de modas que las ayudan a soñar con un cambio en su estatus social. Los medios de comunicación, a cambio, dotan a esas mujeres de una autoimagen exuberantemente positiva: "A nadie resultará raro el hecho de que las vendedoras sean las más asiduas lectoras de revistas de moda, y que luchen para encontrar los medios más efectivos para resguardarse de su peor enemigo: la edad. Son las abejas industriosas de la belleza; son, más que nadie, dignas de nuestro interés y estima. Debemos saludarlas: ellas representan lo mejor de nuestra sociedad" (*Caras y Caretas*, 12 de octubre).

Esta visión positiva de las jóvenes, industriosas, bien vestidas e invariablemente femeninas secretarias o administrativas de ventas, hace un sombrío contraste con la imagen del trabajador fabril, quien –sin rostro, privado de todo poder de decisión, e invariablemente hombre– se transforma en una metonimia de aquello que más teme la clase media: el anonimato de los sistemas e instituciones que absorben toda individualidad [véase Individualidad *vs.* Colectividad]. Los personajes en *Schloss*

(*El Castillo*) de Kafka ilustran esto con claridad. Apenas los "ayudantes" de K., Artur y Jeremias, renuncian, K. se da cuenta de que su poder sobre ellos era sólo relativo, y tiene razones para temer que ellos llevarán informes negativos sobre él a los poderes en el castillo, que dominan tanto al jefe como a sus servidores: "¿Dónde está Artur?", pregunta K. "¿El queridito, Artur?", responde Jeremias. "Renunció. Tú eras tan duro con nosotros, ya sabes, y esa dulce alma no pudo soportarlo. Ha ido al castillo a dejar sentada una queja" (195). Si las secretarias representan el lado sonriente del papel del empleado, los funcionarios públicos encarnan sus aspectos amenazadores –pues su empleador, el Estado, es el mayor y más anónimo sistema de todos. Lo que para algunos hombres hace a las empleadas femeninas resultar atractivas –es decir, su falta de poder decisorio individual– es visto como una amenaza cuando se asocia con trabajadores masculinos. La impersonalidad masculina evoca el poder ilimitado del Estado.

Complementariamente, un representante del Estado, como el dictador español Miguel Primo de Rivera, puede fácilmente culpar al comportamiento de los funcionarios públicos por los efectos de su propia tiranía y la de su gobierno. Él promete "no un Estado obstructivo, absorbente, centralizador y burocrático, sino un Estado que estimule, supervise, y asista... Los empleados públicos deben cesar en su comportamiento tiránico y aprender, en cambio, cómo ser útiles" (Primo de Rivera, 149-150). Puesto que todo el mundo se siente amenazado por el Estado y su burocracia, nadie acepta alegremente un trabajo en el gobierno –a pesar de la seguridad económica que viene con él. A la edad de veinticinco años, un puesto como profesor de tiempo completo en la Universidad de Leipzig es ofrecida al físico Werner Heisenberg. Resistiendo tanto a las presiones de su familia para que acepte, como a las tentaciones de todos los privilegios académicos que acompañan la oferta, Heisenberg opta por la alternativa, menos prestigiosa y menos segura financieramente hablando –pero intelectualmente más desafiante–, de trabajar como investigador asociado con Niels Bohr en Copenhague (Cassidy, 216ss.). Al mismo tiempo que dictadores como Miguel Primo de Rivera subrayan continuamente la distancia entre ellos mismos y sus anónimos esbirros, jóvenes con grandes esperanzas en sus carreras (y, por tanto, fuertes pretensiones respecto de su poder decisorio) simplemente se retraen de ocupar cualquier papel dentro de la burocracia del Estado.

En *Mein Kampf*, Adolf Hitler afirma haber rechazado, a temprana edad, una carrera como funcionario público, que su padre, un funcionario público también, había previsto para él:

> Por primera vez en mi vida, con apenas once años, fui forzado a una oposición. Firme e inmutablemente fuerte fue mi padre en llevar adelante metas

> y proyectos largamente planeados, igualmente determinado y obstinado fue su hijo en su rechazo a seguir esos planes. No quería volverme un funcionario público. Ni el darme ánimo, ni las discusiones "serias", alterarían mi decisión en lo más mínimo. No quería volverme un funcionario público, y eso dije una y otra vez. Todos los intentos de mi padre por inspirarme con amor o aprecio por esa profesión me dirigieron en la dirección opuesta. Me parecía aburrido y horrible estar perpetuamente confinado en una oficina, incapaz de hacer lo que quisiese, y gastando mi propia vida en el llenado de formularios (Hitler, 6).

Quienquiera que desee ser un líder debe resistir ser asociado con la impersonalidad del Estado y con esa falta de capacidad decisoria que es característica de los empleados. En lugar de adoptar la cara amenazadora de la sociedad, debe aparecer como el salvador natural de ésta [véase Acción *vs.* Impotencia, Individualidad = Colectividad (Líder)].

Entradas vinculadas

Líneas de Montaje, Montañismo; Acción *vs.* Impotencia, Individualidad *vs.* Colectividad; Individualidad = Colectividad (Líder), Masculino = Femenino (Problema de Género).

Referencias

Walter Benjamin, *Einbahnstraße*, en *Gesammelte Schriften*, vol. 4, parte 1, Frankfurt, 1972.
Berliner Tageblatt.
Caras y Caretas.
David C. Cassidy, *Uncertainty: The Life and the Science of Werner Heisenberg*, Nueva York, 1992.
Chronik 1926: Tag für Tag in Wort und Bild, Dortmund, 1985.
Adolf Hitler, *Mein Kampf* (1926), Munich, 1941.
Franz Kafka, *Das Schloss* (1926), Frankfurt, 1968.
Friedrich Kittler, *Aufschreibesysteme: 1800/1900*, Munich, 1985.
Fritz Lang, *Metropolis* (1926), Nueva York, 1973.
D. H. Lawrence, *The Plumed Serpent*, Londres, 1926.
Miguel Primo de Rivera, "Balance de tres años de Gobierno (5 septiembre 1926)", en María Carmen García Nieto, Javier M. Donézar y Luis López Puerta, (eds.), *La dictadura, 1923-1930: Bases documentales de la España contemporánea*, vol. 7, Madrid, 1973.
René Schickele, *Maria Capponi*, Munich, 1926.
Kristine von Soden y Maruta Schmidt (eds.), *Neue Frauen: Die zwanziger Jahre*, Berlín, 1988.

ESTRELLAS

El volante promocional de Christy Walsh, el manager de Babe Ruth, presenta los nombres de doce atletas famosos en toda la nación, entre ellos Lou Gehrig, el mismo Babe Ruth, y Pop Warner, el capitán del exitoso equipo de futbol americano de Stanford. Dispuestos en semicírculo, los nombres están impresos, cada uno, dentro del contorno de una estrella, y el texto de Walsh explícitamente se refiere a este diseño: "Estrellas disponibles para Aparición Personal, Adjuntar a Promocionales, Juegos de Beisbol de Exhibición, Vodevil, Películas Cinematográficas, Radio, y Toda clase de Contratos Comerciales, bajo la administración de Christy Walsh, 570 Seventh Avenue, Nueva York" (Ritter y Rucker, 158). Las estrellas se venden en el mercado, y no sólo debido a que tienen habilidades específicas que grandes multitudes de espectadores están deseando admirar – por ejemplo, en "Juegos de Beisbol de Exhibición". Las estrellas también gratifican el deseo, más difuso, de disfrutar de la "apariencia personal" de éstas, y de imitarlas.

Semanas antes del fin de la temporada de cabaret y de la temporada de teatro de revistas en París, Josephine Baker ha ascendido a nuevas alturas de estrellato: "Muñecas, vestidos, perfumes [y] pomadas Josephine Baker" llenan los escaparates de las tiendas, junto a un producto llamado "Bakerfix", el cual ayuda a las damas a aplastar y alisar su cabello, a la vez que lo deja brillante, de modo que se asemeje al de la muy admirada bailarina negra (Rose, 100) [véase Gomina]. El actor de cine Rodolfo Valentino lleva un cabello que ha "causado un auge mundial en las ventas de Vaseline". También ha lanzado la moda de llevar una pequeña barba tipo chivo y, rompiendo los tradicionales tabúes de género, ha hecho a los relojes de pulsera y los brazaletes algo ampliamente popular entre los hombres (Orbanz, 20ss.). Los consumidores compran tales productos porque no pueden resistir el deseo de imitar las estilizaciones corporales de las estrellas que idolatran. Entre los fabricantes, tal comportamiento mimético por parte del consumidor dispara una estrategia de dos puntas: luchan para asociar su mercancía con nombres famosos, y por tanto

construyen fidelidad a la marca en lugar de aprecio por los productos concretos. Especialmente en la industria del cine, esta estrategia termina generando "lealtad a un nombre, sea el de un actor, un estudio o una sala" (Valentine, 37). Pero aunque el deseo mimético relativo a los cuerpos de las estrellas puede ser transferido a los nombres (de, digamos, estudios cinematográficos o salas de cine), no es claro si el suicidio de algunos fanáticos de Valentino cuando se enteraron de su muerte el lunes 23 de agosto es una reacción emocional de desesperación, o una forma completamente automatizada de imitación: "Ante la noticia de la muerte de Valentino, dos mujeres intentaron suicidarse frente al Polyclinic Hospital; en Londres, una chica tomó veneno frente a una fotografía autografiada de Rudy; un elevadorista del Ritz de París fue hallado muerto en una cama, cubierto con fotografías de Valentino" (Orbanz, 107). En cualquier evento, las estrellas inspiran seguidores, y dado que los seguidores son persuadidos exitosamente de que pueden llevar sus propios cuerpos de acuerdo con la moda establecida por sus héroes, las estrellas se vuelven iconos de individualidad, así como encarnaciones de identidad colectiva [véase Individualidad = Colectividad (Líder)]. Pero aunque el estatus de las estrellas oscile por ello, durante su vida, entre cercanía y lejanía extremas respecto de la vida cotidiana de los fanáticos, su muerte las hace parte de una esfera celestial que contiene al referente primario de la palabra "estrella" [véase Inmanencia *vs.* Trascendencia]. Sólo unas pocas semanas después de la muerte de Valentino, una grabación con el título "Hay una nueva estrella en el cielo esta noche" sale al mercado (Orbanz, 137) [véase Gramófono]. Algunas personas que se suicidan cuando ésta surge, pueden haberlo hecho con la esperanza de unírsele en esta extraña esfera secular de eternidad [véase Inmanencia = Trascendencia (Muerte)].

¿Quién puede transformarse en una estrella? Ciertamente, no el intelectual típico, como nota Heinrich Mann con más frustración que ironía, al analizar la situación actual del escritor literario. Un autor de esa clase "no tiene lectores que sean intelectuales sofisticados, que pudieran por ello considerar a la escritura una empresa mucho más valiosa que el boxeo. Ciertamente, ninguno de ellos pensaría en él como en una gran figura. ¿Quiere seguir su propio camino solo, o con únicamente unos pocos seguidores? A menudo, no puede permitírselo, por razones puramente financieras" (320). Con tonos de protesta aún más fuertes, el hermano de Heinrich, Thomas, apunta a una jerarquía de papeles públicos que él identifica como síntoma de decadencia cultural: "Vivimos en [...] una verdadera era de *jazz-band*, cuyos héroes son el boxeador y la estrella de cine, y que revela todos los detalles de sus enormes orgías" (Kolbe, 378). No importa cuán intensamente pueda Thomas Mann rechazar este escenario, el tiene razón, con seguridad, en escoger a los atletas, las estrellas de

cine y los músicos populares como las verdaderas estrellas del momento (Willet, 102). Pues el estrellato depende de la actuación. Sólo un cuerpo que actúa puede ser una presencia que aumente el deseo de emulación y cercanía espacial por parte del espectador. Sólo un cuerpo que actúa puede ser visto por una colectividad como encarnación de un tipo específico de individualidad [véase Individualidad = Colectividad (Líder)].

Pero no cualquier cuerpo que actúa se convierte en el cuerpo de una estrella. Los logros físicos excepcionales son sólo uno de los criterios que se tienen en cuenta para el estrellato. El *noms de guerre* de Babe Ruth muestra que, aún en su caso, cuando se trata de constituir un halo de estrellato, la habilidad atlética y una particular apariencia física se unen con ciertas fantasías colectivas y con algo tan incidental como el mero placer sensual de la aliteración. Él es conocido como *"Behemot of Bust, Colossus of Clout, Caliph of Clout, Marajah of Mash, Rajah of Rap, Sultan of Swat, Wazir of Wham,* el *Bambino"** (Rittler y Ricker, 101). Antes que otros sectores del mundo del entretenimiento, la industria del cine ha comprendido que para manufacturar verdaderas estrellas, uno debe manufacturar las vidas privadas de éstas como parte de su máscara pública. Las estrellas pueden reclamar explícitamente el derecho de mantener en privado sus vidas privadas, pero la naturaleza misma de su profesión no puede evitar difuminar la distinción entre privado y público. Pues sólo un cuerpo privado hecho público (o un cuerpo público puesto en escena como un cuerpo privado) estimulará un deseo colectivo de cercanía individual. Desde los primeros tiempos de su carrera en Hollywood, Greta Garbo observa cuán ansiosamente sus contrapartes masculinas en la pantalla tratan de transformar sus historias ficticias de amor en historias reales de amor –y está furiosa de ver que lo hacen con fuerte apoyo y estímulo por parte de los estudios (Gronowicz, 189ss.). Pronto, sin embargo, ella da un paso importante en su carrera al sucumbir a los encantos del actor principal Jack Gilbert. Su amante anterior, el director de cine sueco Mauritz Stiller, ofrece un cáustico análisis de la situación: "En opinión de la mayoría de los críticos, Gilbert es emocionalmente superficial y sus intereses no están en las películas, sino en las mujeres. Sus escapadas son retocadas en el departamento de publicidad y enviadas a la prensa. Sus aventuras le han vuelto un ídolo de la solitaria mujer americana, y su pobre capacidad actoral es cubierta por lo que se llama su buena apariencia" (212).

Esta amalgama entre las vidas ficcional y privada de las estrellas tiene un equivalente funcional en los atletas estrella, que a menudo ac-

* No hemos traducido los términos para que se conserve la aliteración a que hace referencia el autor. Los apelativos unen un nombre que connota poder —en general, de resonancias orientales, como Califa, Marajá, Rajá, Sultán, Visir... —con la fuerza del golpe en el bateo. [N. de T.].

túan vidas ficticias que más o menos se parecen a sus biografías privadas, tal como éstas son representadas en obras de teatro o en películas. A diferencia de las competiciones en estadios o escenarios deportivos, tales formas de arte son capaces de poner en escena las cuestiones vinculadas a la privacidad (Ritter y Rucker, 84-85). Jack Dempsey combina los dos aspectos de su estrategia promocional en una producción de Broadway titulada *La gran pelea: un drama de la vida en Nueva York*. Haciendo a "un campeón que [es] tentado por un sindicato de apostadores para que entregue la gran pelea a cambio de un millón de dólares netos" (y que por supuesto, no se deja corromper), el campeón del mundo de peso pesado es acompañado en el escenario por su esposa, Estelle Taylor, una actriz de Hollywood de modesta popularidad. En este caso particular, sin embargo, la manufactura pública de la identidad privada termina trabajando en contra de la estrella. La actuación en vivo revela una discrepancia grotesca entre el impresionante cuerpo del campeón y su voz aguda, casi femenina (Dempsey y Dempsey, 182ss.).

Aunque es imposible identificar logros o talentos excepcionales como el único criterio para todas las variedades de estrellato, difícilmente habrá una estrella cuya biografía no siga el patrón narrativo del ascenso meteórico, de una infancia infeliz, a la celebridad nacional o internacional. Babe Ruth "nunca tuvo una niñez, en el sentido usual de la palabra", debido a que sus padres lo enviaron a un reformatorio antes de que cumpliese siete años (Ritter y Ricker, 8). Habiendo crecido junto a numerosos parientes en una familia empobrecida de Utah, Jack Dempsey comenzó su carrera como boxeador a los quince, por mera necesidad económica. Como Ruth y Dempsey, Valentino nació en 1895; perdió a su padre a la edad de diez, emigró a los Estados Unidos a los dieciocho, trabajó como jardinero y *gigolo*, y trató durante mucho tiempo, sin éxito, de ser seleccionado para una película en Hollywood –antes de que llegase su gran momento, alrededor de 1920. La más grande de todas las estrellas, Charlie Chaplin, tuvo acaso la más desafortunada de las infancias: su madre, una actriz, estaba mentalmente enferma, y vivieron en la pobreza de los suburbios de Londres. A través de los papeles que desempeñan como actores o atletas, los cuerpos de las estrellas a menudo mantienen vivas, como heridas abiertas, los recuerdos de sus traumáticos pasados. Mientras que tales heridas pueden subrayar los triunfos finales de las estrellas como eventos milagrosos, también animan a los fanáticos a soñar con un destino personal igualmente glorioso –no importa cuán deprimentes puedan ser sus propias situaciones vitales.

Pero incluso después que las estrellas han cruzado el umbral, específico de su papel, que separa penuria de gloria, los aspectos privados de sus personas públicas a menudo permanecen nublados por la infelicidad. Babe Ruth, que disfruta de la admiración de millones de muchachos

norteamericanos (Ritter y Rucker, 162-163), nunca será padre. Rodolfo Valentino, "quien quiere desesperadamente un hijo", es maldecido por su mujer con "la pérdida de un hijo debido a conducción descuidada" (Morris, 178). Valentino cae en depresión tras su divorcio de Natasha Rambova en enero, y la esposa de Babe sufre de colapsos nerviosos que la prensa ansiosamente interpreta como reacciones al notorio carácter mujeriego de su esposo (Ritter y Ricker, 128-129). La esposa de Charlie Chaplin, Lita Grey, lo abandona el 30 de noviembre y se lleva a sus pequeños hijos, Charles y Sydney (Robinson, 662-663). Una breve reconciliación entre Jack Dempsey y su esposa después de que aquél perdiese el campeonato mundial es meramente el preludio de su separación definitiva. Tal vacío emocional y angustia familiar en la vida de la estrella tan sólo intensifica el deseo de los fanáticos de ocupar un papel junto al cuerpo admirado. En el caso de Chaplin, la vida social marginal que evoca repetidamente en sus películas hace esas fantasías particularmente concretas:

> Una noche, saliendo de la [sala de cine] Grauman's Egyptian, estaba recorriendo la breve distancia entre la sala y nuestro restaurant favorito cuando reconocí, pocos pasos delante de mí, la silueta familiar de Charlie. Instintivamente, aminoré el paso, y no puedo expresar la melancolía que me aplastó cuando me di cuenta de la total soledad del hombre más popular del mundo... En la esquina de Cherokee Street ocurrió un importante evento –importante para Charlie, al menos... Se encontró con un perro. Un chucho gordo, vulgar, que estaba sentado esperando quién sabe qué. Y Charlie se paró, abruptamente. Había encontrado a alguien con quién hablar. Y empezó a preguntarle cosas al perro, quien probablemente reconoció en él a un camarada, puesto que le ofreció su pata (Robinson, 372).

Las estrellas nunca aparecen completamente libres de culpa en su publicitada infelicidad privada. Pero aunque, al menos en el caso de los actores y atletas masculinos, tal responsabidad no disminuye su atractivo popular, el comportamiento descuidado y las crisis familiares bien pueden afectar la calidad de sus actuaciones profesionales –hasta el punto de poner en peligro sus carreras. Después de su divorcio, Valentino se vio involucrado en varios serios accidentes automovilísticos (Orbanz, 136). Puesto que Babe Ruth hizo solamente 25 *home runs* en la temporada pasada, la prensa comienza a preguntarse "si es que está comiendo, bebiendo, o se está sacando a sí mismo del beisbol", y dice que "se cree casi universalmente que está acabado" (Ritter y Rucker, 135) –hasta que el *Sultan of Swat* se acomoda para lo que será su mejor temporada con los Yankees hasta ahora. Anticipando enormes reclamos financieros por parte de los abogados de su esposa, y enfrentando una factura de impuestos federa-

les de más de 1.1 millones de dolares, Chaplin suspende temporalmente el trabajo en su película *El Circo* el domingo 5 de diciembre (Robinson, 371). Tres días antes de su pelea por el título contra Gene Tunney, Dempsey es sorprendido "por una citación que le ordena presentarse [en la corte] para defenderse de una demanda por una cuenta traída por el ex juez Mercer Davies, de Camden, a nombre de Jack Kearns, despedido de su cargo de entrenador del campeón". La inmediata reacción de Dempsey en una entrevista de prensa ejemplifica cómo las estrellas se las arreglan para sacar el mejor partido de tales desafíos, al transformarlos en evidencias de su propia fuerza y valor: "Estas demandas, prohibiciones y quitas de dinero, son molestas cuando le llegan a uno de todas partes, pero si la gente que está detrás de todo esto espera que ellas puedan hacer que me despreocupe del título, ya se darán cuenta de que están muy equivocadas" (*New York Times*, 21 de septiembre).

En un nivel individual, es la necesidad de amor y apoyo públicos lo que a menudo ayuda a los campeones y actores principales a volverse estrellas aún más importantes. Asistiendo a una pelea de box, menos de un mes después de su humillante derrota a manos de Tunney, Dempsey recibe una impresionante ovación de la multitud, "un rugido de varios minutos, con golpeteo de pies y papel que llovía desde el segundo balcón, mientras que para Gene hubo una mezcla de aplausos y abucheos" (Heimer, 60) [véase Boxeo, Acción = Impotencia (Tragedia)]. Suzanne Lenglen, quien casi manca atrae tantos espectadores al tenis femenino que puede embarcarse en una carrera profesional, ha sido desde hace tiempo percibida como arrogante y fría. Sólo un giro negativo en su carrera como atleta hará más cálidos los sentimientos del público hacia ella. Descontenta por la serie de partidos que se le asigna en Wimbledon en junio, Lenglen declina la invitación a aparecer en la recepción para jugadores excepcionales que da la familia real. Es atacada tan vehementemente por la prensa británica que no competirá nunca más en este torneo clave (*Années-mémoire*, 161). Si el incidente no hubiera ocurrido, sin embargo, un intelectual como Heinrich Mann probablemente no se habría dignado a ver a Suzanne Lenglen como modelo de conducta moral: "En el mundo que sufrimos, ella es un ejemplo de firmeza –y por ello es hermosa" (Heinrich Mann, 304).

Un poder casi ilimitado sobre millones de fanáticos y una igualmente llamativa inestabilidad para vivir una vida feliz con sus parejas y parientes se junta en la persona pública de las estrellas. Ésta es la razón de que Charlie Chaplin, aludiendo a las frustraciones privadas que pueden haber contribuido a la muerte de Valentino en la cumbre de su carrera, hable de este evento como "una de las más grandes tragedias que ha ocurrido en la historia de la industria del cine" (Robinson, 369) [véase Acción = Impotencia (Tragedia)]. La mayoría de las estrellas están aguda-

mente conscientes de la naturaleza dual de su existencia y, de algún modo sorprendentemente, esto no parece trabajar en su contra, aunque hablen públicamente acerca de los problemas implícitos en ello. Dempsey describe a su "amigo" Valentino como un "individuo inteligente, hipersensible, que se permitió a sí mismo ser empaquetado por Hollywood, y a quien no le gustó el resultado" (Dempsey y Dempsey, 195). Empezando con su primera película en Hollywood, Greta Garbo insiste en la distinción entre su propia apreciación artística de sus filmes y la simultánea conciencia acerca de que "como mercancía [ella] era muy preciosa para la MGM" (Gronowicz, 187). Por ello, ya no hace diferencia para el estatus de las estrellas establecidas, si ellas deciden unirse activamente a la esfera del *glamour* artificial o guardar distancia de él [véase Autenticidad *vs.* Artificialidad]. En uno u otro caso, no pueden evitar que sus vidas privadas sean expuestas en la escena pública. En lugar de resistirse a esta exposición, las estrellas pueden bien ceder a las demandas de sus fanáticos –y estrecharse la mano con Albert Einstein y Mahatma Gandhi, como lo hace Chaplin (Chaplin, 320ss., 340ss.); posar para la prensa en salto de cama a la mesa del desayuno, como Babe Ruth y Jack Dempsey (Ritter y Rucker, 118); o aparecer en las fabulosas fiestas organizadas por el magnate de la comunicación William Randolph Hearst y su amante Marion Davies, donde el cortocircuito entre la esfera pública y la privada se cierra simbólicamente (Chaplin, 308ss.; Dempsey y Dempsey, 191).

Mientras tanto, representantes muy hábiles explotan cada oportunidad presente en el mercado para que las estrellas atrapen la mirada del público. Los actores de Hollywood van regularmente a las *premieres* de sus películas en la Costa Este (Orbanz, 136). Apareciendo en los escenarios de teatros de vodevil y en juegos diarios de exhibición fuera de temporada, Babe Ruth va de gira por diferentes ciudades entre Minneapolis y California que no tienen equipos en la liga mayor –y el comisionado de beisbol ha dado hace tiempo su bendición a tal práctica (Ritter y Rucker, 148) [véase Centro *vs.* Periferia (Infinitud)]. Incluso la fuertemente conservadora comisión que regula el tenis está deseosa de suspender temporalmente la demarcación formal entre deportes *amateur* y profesional cuando hay serios intereses comerciales en juego: "De acuerdo con un reporte llegado de Nueva York, la American Tennis Association ha decidido que Suzanne Lenglen, pese a su estatus de profesional, pueda continuar jugando contra aficionados estadounidenses. Basado en este reporte, es posible que un nuevo encuentro entre Suzanne Lenglen y Helen Willis esté en el horizonte" (*Berliner Tageblatt*, 5 de agosto; *Années-mémoire*, 160-161). Finalmente, "con mejoras en la confección de hielo artificial y en la construcción de edificios capaces de albergar grandes multitudes", los meses de verano están llenos de actividad que prepara la próxima temporada de la naciente National Hockey League. Mientras los dirigentes

del juego establecen reglas detalladas para vender, hacer opciones o cambiar jugadores, y desarrollan un sistema para documentar registros de asistencia no menos de cuatro nuevas franquicias se establecen: los Chicago Blackhawks, los Detroit Falcons, los New York Rangers y los Toronto Maple Leafs (Diamond, 31ss.).

Trayendo más eventos atléticos y más películas de Hollywood a un número mayor de ciudades, estadios y Palacios del Cine, la industria del entretenimiento mejora sostenidamente sus servicios para un público que quiere estar cerca de sus estrellas. Pero cuanto más gratificado resulta este deseo de cercanía, más altos niveles de intensidad alcanza: en último término, los fanáticos sueñan con ver su propio cuerpo transfigurado en los individuales, admirados, únicos cuerpos de las estrellas. Esto llena su existencia con nostalgia eterna por un momento eternamente pospuesto de reconocimiento. Xaver Kleinsgütl, el apuesto joven sirviente de la familia del Profesor Cornelius en la narración de Thomas Mann "Unodnung und frühes Leid" ("Desorden y dolor precoz") emplea la mayor parte de su tiempo esperando este momento:

> Ama las películas con toda su alma. Después de una noche en el cine, tiende a sentirse melancólico –lleno de añoranza y con ganas de hablar solo. Abriga vagas esperanzas de que un día hará fortuna en ese espléndido mundo y se convertirá en un miembro aceptado de él –basando sus esperanzas en su espesa mata de cabello, su ligereza y su audacia. Es afecto a subirse al fresno del jardín delantero, escalando de rama en rama hasta el tope mismo y preocupando a quienquiera lo mire. En esa percha, prende un cigarrillo y lo fuma con estilo mientras se mece atrás y adelante, manteniéndose alerta ante cualquier director de cine que pudiese pasar por allí y contratarlo (513).

Por supuesto, el director que el joven Kleinsgütl está esperando en la cima del árbol nunca aparecerá –al menos, no antes de que Mann termine de contar la historia. Si apareciese de veras, sería mejor que fuese de Hollywood que de Berlín. Pues sólo a través de la promoción en el mercado americano pueden convertirse en estrellas internacionales las mujeres y los hombres talentosos y bellos. El mercado americano domina las diversas industrias del entretenimiento debido a que sistemáticamente subordina las cualidades intrínsecas de la actuación teatral, musical y atlética al deseo del público de estar en presencia de los adorados cuerpos individuales. Las estrellas son creadas por este deseo.

Entradas vinculadas

Boxeo, Gomina, Gramófonos, Palacios del Cine; Autenticidad *vs.* Artificialidad, Inmanencia *vs.* Trascendencia, Silencio *vs.* Ruido; Acción = Impotencia (Trage-

dia), Centro = Periferia (Infinitud), Individualidad = Colectividad (Líder); Inmanencia = Trascendencia (Muerte).

Referencias

Les Années-mémoire: 1926, París, 1988.
Charles Chaplin, *My Autobiography,* Nueva York, 1964.
Jack Dempsey y Barbara Piattelli Dempsey, *Dempsey,* Nueva York, 1977.
Dan Diamond (ed.), *The Official National Hockey League 75th Anniversary Commemorative Book,* Toronto, 1991.
Antoni Gronowicz, *Garbo: Her History,* Nueva York, 1990.
Mel Heimer, *The Long Count,* Nueva York, 1969.
Jürgen Kolbe (ed.), *Heller Zauber: Thomas Mann in Munich, 1894-1933,* Berlín, 1987.
Heinrich Mann, *Sieben Jahre: Chronik der Gedanken und Vörgange,* Berlín, 1929.
Thomas Mann, "Unordnung und frühes Leid" (1926), en *Sämtliche Erzählungen,* Frankfurt, 1963.
Michael Morris, *Madame Valentino: The Many Lives of Natasha Rambova,* Nueva York, 1991.
New York Times.
Eva Orbanz (ed.), *There's a New Star in Heaven-Valentino: Biographie, Filmographie, Essays,* Berlín, 1979.
Lawrence S. Ritter y Marck Rucker, *The Babe: A Life in Pictures,* Nueva York, 1988.
David Robinson, *Chaplin: His Life and Art,* Londres, 1985.
Phyllis Rose, *Jazz Cleopatra: Josephine Baker in her Time,* Nueva York, 1989.
Maggie Valentine, *The Show Starts on the Sidewalk: An Architectural History of the Movie Theatre,* New Haven, 1994.
John Willett, *Art and Politics in the Weimar Period: The New Sobriety, 1917-1933,* Nueva York, 1978.

GOMINA

"Tiempos viejos", un tango grabado por Carlos Gardel, la estrella naciente en la escena de la música popular argentina, toma por tema el rasgo más característico de las letras de tango, una emoción que es a la vez vaga y definida. Evocando los suburbios de Buenos Aires de finales del siglo XIX como un mundo de autenticidad, esta canción inspira un sentimiento de deseo nostálgico, y lo hace al establecer una serie de contrastes entre un pasado que ha desaparecido y las modas artificiales del presente [véase Autenticidad *vs.* Artificialidad]:

> Te acordás hermano, ¡qué tiempos aquellos!
> Eran otros hombres, más hombres, los nuestros
> No se conocía "cocó" ni morfina
> Los muchachos de antes no usaban gomina.
> (Reichardt, 370)

Entre las tres sustancias que dan cuerpo al presente en esta estrofa –*cocó* (cocaína), *morfina* y *gomina* (gel para el cabello), la *gomina* tiene un significado especial. Pues "Tiempos Viejos" era el final musical de una obra de teatro llamada *Los muchachos de la gomina,* antes de que Carlos Gardel la eligiera para grabarla (Reichardt, 448). *Gomina* es la palabra castellana para una sustancia hecha con goma que los hombres usan para alisar sus cabellos, mantenerlos en orden y darles un brillo particular. Aunque, como significante, *gomina* nunca pierde su fuerte asociación con Latinoamérica, se vuelve un término prestado de uso también en francés, donde produce la forma verbal *se gominer* (Robert, 751). Pero la canción de Gardel sobre la *gomina* no es la única evidencia de tal emblema de la última moda. Hay un gran número de otros peinados y atuendos para la cabeza que tienen un lazo simbólico especialmente fuerte con lo que se presenta como "típicamente moderno".

Una de las primeras imágenes del film *Metropolis* muestra el "Club de los Hijos", donde una rica y elegante *jeunesse dorée* se presenta dedica-

da a los placeres mundanos. La atmósfera de los "Jardines Eternos", el teatro de variedades del club, es emblematizado por el "trasero desnudo" de una bailarina de revista "cubierta de apliques con diseños exóticos", y por otra chica con una "larga, exagerada falda, sus senos desnudos envueltos en un chal transparente". Sólo la aparición de la tercera chica, que lleva un suntuoso atuendo en su cabeza, es subrayada por el guión de la película como representando el presente: "Otra chica, vestida con ropas más contemporáneas y con un elaborado tocado, hace una reverencia hacia la cámara" (Lang, 24). La actriz en el film lleva en realidad un turbante similar a aquellos que se han vuelto la marca registrada de Natasha Rambova, la esposa divorciada de Rodolfo Valentino (Morris, 174), y que embellece la imagen pública de la estrella francesa de tenis Susanne Lenglen. Charles Pelissier, un corredor de bicicletas que causa sensación en el mundo de los deportes al ganar, muy joven, el campeonato francés de campo traviesa [véase Resistencia], es conocido como "el Valentino de los deportes" debido a que –gracias a la *gomina*– se las arregla para mantener su cabello tan suave y brillante como el de una estrella de cine, incluso cuando está en medio de la más áspera de las competiciones (*Années-mémoire*, 178). Para el fin de la primera temporada de Josephine Baker en el Folies Bergères, se ha vuelto obligatorio imitar su cabello alisado entre las mujeres conscientes de la moda en París, y antes de que termine el año, la nueva tendencia conquista el mercado con un producto llamado "Bakerfix" (Rose, 100). Bakerfix, *gomina* y una pomada de vaselina muy popular cuya etiqueta muestra la cara de Valentino (Orbanz, 20) da al cabello esa superficie brillante que la gente a la moda ahora quiere exhibir en todo su cuerpo. Las mujeres blancas se pasan aceite de nueces en la piel porque envidian el cuerpo brillante de Josephine Baker bajo las luces de los teatros de revistas (Rose, 101). En lugar de destacar los tintes naturales de la piel, el maquillaje se usa para producir una inscripción sobre la superficie del cuerpo –inscripción que enfatiza su propia artificialidad. Los pantalones cortos y las batas de baño de los boxeadores profesionales relucen, igual que el pelo aplastado de los *gigolo* y las estrellas de cine [véase Boxeo]. La atracción de los nadadores del Canal se incrementa por la capa de grasa que esparcen por su piel, para proteger sus cuerpos del frío [véase Resistencia]. Los intelectuales jóvenes, como el dramaturgo Bertolt Brecht, muestra una preferencia por las chaquetas de cuero negro bien ajustadas (Lepp, "Ledermythen").

Desplegar el propio cuerpo bajo una superficie brillante y en ropas ajustadas es un medio de presentarse que relega a todo aquel que busca un papel de mero espectador. Uno puede ser atraído eróticamente por un cuerpo así presentado sin necesariamente desear penetrarlo. Pues dado que refleja la luz, el cuerpo brillante ofrece resistencia a la mirada externa y se cierra a las interpretaciones que buscan significados profundos y la

satisfacción del deseo erótico. No es sorprendente que muchos hombres estén confundidos por el hecho de que son atraídos por Josephine Baker, aunque no sienten deseo erótico [véase Baile]. Sobre todo, darle forma al propio cuerpo y cabello –con vaselina y *gomina*, así como con todas las demás técnicas que transforman los cuerpos en superficies que atraen la mirada –es un acto que cosifica el cuerpo y pone por tanto una distancia entre éste y la mente. Cuerpos superficiales no pueden ser cuerpos expresivos; no pueden ser significantes que articulan lo que sea que ocurra en la mente de la persona. En lugar de ello, como artefactos, apelan al juicio del gusto y a la ambición artística, y no se supone que escapen al control de la mente que los ha creado. Ni siquiera una vuelta ciclista por todo el país arruinará los lisos cabellos del campeón. Completamente separados de las mentes de sus creadores humanos y a su entera disposición, los cuerpos estilizados se vuelven los objetos de un placer o bien puramente estético, o bien puramente sensual.

Desde que Rodolfo Valentino se separó de su segunda mujer, Natasha Rambova, se encuentra siempre en un estado de depresión y se ha metido en incontables vínculos sexuales con actrices y admiradoras. Para algunos, es el pelo de Rudy lo que, más que cualquier otra parte de su cuerpo-artefacto, contiene e irradia una atracción mágica. Mont Westmore, el artista del maquillaje de Valentino, a menudo escucha sin querer las palabras de admiración de los *amours* del actor, entre ellas Nita Naldi. Mientras está parado en el puente del yate de Valentino, con los ojos atentos a los arrecifes de Catalina, "él podía escuchar la melodiosa voz de ella alabando las virtudes de Valentino. Mont siempre se sentía especialmente divertido si ella comentaba acerca de su cabello suave y agradablemente perfumado" (Morris, 177). Tales cabellos son frecuentemente asociados con las drogas –como en el tango de Gardel "Tiempos viejos"– y con otras sustancias controladas. Durante los años de la Ley Seca en los Estados Unidos, los tónicos para el cabello servían como uno de esos líquidos que la industria clandestina transubstanciaba en licor bebible:

> Hasta un cierto momento, la Cosmo Hair Tonic Company era legítima. Ellos hacían mucha publicidad. Incluso pagaban a celebridades para que declarasen públicamente a favor de su producto [...] La conversión en licor bebible ocurrió en el sótano de una florería, bajo la dirección de un químico al que todos llamábamos Karl el Holandés, que antes había sido empleado de una fábrica de pasta de dientes [...] Para fingir el whisky escocés, el bourbon, el whisky de centeno, o lo que fuese, Karl dejaba alcohol rectificado estacionado durante semanas en barriles en los que auténtico whisky había sido alguna vez añejado (Kobler, 307).

Aquellos protagonistas de obras literarias que llevan peinados altamente estilizados tienden a vivir a un ritmo y a una intensidad que les ayuda a evitar la depresión y la desesperanza [véase Bares]. Ningún otro escenario encarna mejor esta compleja interacción entre autoestilización, riesgo constante y velocidad incesante, mejor que el mundo del –siempre joven y casi siempre exitoso– inversionista financiero. Está continuamente presionado a tomar decisiones rápidas y tiene a su servicio las últimas técnicas en comunicaciones [véase Empleados, Teléfonos, Comunicación Inalámbrica]: "En ese momento llegó el gerente financiero, muy limpio y arreglado, con su pelo reluciente, su rostro perfectamente afeitado [...] Tenía treinta y dos años y ojos como avellanas. 'Comunícame con Amsterdam', dijo, y unos pocos minutos más tarde escuchó los sonidos producidos en la casa del gerente del Netherlands Bank, en Amsterdam" (*Revista de Occidente*, 2) [véase Centro=Periferia (Infinitud)].

En la novela corta de Thomas Mann *Unordnung und frühes Leid* ("Desorden y dolor precoz"), un joven inversionista baila en la fiesta organizada por la hija adolescente del Profesor Cornelius: "Hay un joven largirucho, alto y pálido, el hijo de un dentista, que vive de su juego con las acciones en la Bolsa. De acuerdo con todo lo que ha oído el profesor, es un verdadero Aladino. Tiene un auto, invita a sus amigas a fiestas con champaña, y no precisa pensarlo ni un momento antes de dejarles caer encima una lluvia de regalos, caras bagatelas de oro y madreperlas" (Mann, 513). El autor está iguamente fascinado por esos pequeños regalos brillantes y por la complexión pálida del especulador –así como por la de aun otro invitado, el joven actor Herzl, que actúa en los escenarios más renombrados de Alemania. Cornelius está tratando de entendérselas con lo que parece una flagrante contradicción en la apariencia de Herzl. Aunque éste oculta expresión natural tras una hábilmente aplicada máscara de maquillaje, el profesor no puede evitar pensar que ese maquillaje debe entenderse como significado de un cierto estado de ánimo en la mente del actor:

> Herzl, el actor, es pequeño y ligero, pero pudo generar una espesa y negra barba, como podría llamarse a la gruesa capa de polvos que cubre sus mejillas. Sus ojos son más grandes que la vida, con un brillo profundo y melancólico. Se ha puesto rubor además de los polvos de maquillaje –esas nubladas marcas carmín en sus mejillas no pueden ser otra cosa que maquillaje. "Extraño", se dice el profesor. "Uno pensaría que un hombre sería una u otra cosa –no a la vez un melancólico *y* uno que usa cosméticos". (506).

Sólo uno de los invitados en la fiesta de Cornelius, un tipo llamado Möller, se aparta del código de extremada estilización corporal. En contraste con

la disciplinada tensión de aquellos que quieren que sus cuerpos sean superficies pálidas y reflejantes, la vestimenta de Moller es ostentosamente descuidada y su cuerpo es pesado y natural. Al mismo tiempo, él es el único invitado que prefiere la tradicional música folclórica alemana a los *jazz dances* de moda [véase Baile], y que toca su propia guitarra en lugar de entregar su cuerpo a los ritmos del gramófono. Möller es descrito como "un típico *Wander-vogel*" –es decir, un miembro del movimiento de la juventud protofascista. "Tiene un mechón rebelde de pelo, lentes con armazón de cuerno y un largo cuello, y lleva rodilleras y una camisa atada con un cinturón. Su ocupación normal es [...] trabajar en un banco, pero es una especie de folclorista aficionado y colecciona canciones folclóricas de todas partes y en todas las lenguas. Las canta, además, y trajo su guitarra a pedido de Ingrid" (506). La preferencia de Möller por los pantalones cortos resuena en las fotografías de Hitler. Hitler ha expresado su preocupación acerca de que los pantalones apretados resultasen excesivamente restrictivos para los cuerpos de los hombres jóvenes –y pudiesen así poner en peligro el futuro de Alemania: "En particular, entre nuestra juventud, la vestimenta debe ser vista en el contexto de la educación. El muchacho que lleva pantalones largos durante el verano [...] pierde un importante incentivo para el fortalecimiento de su cuerpo" (Hitler, 457).

Entradas vinculadas

Baile, Bares, Boxeo, Comunicación Inalámbrica, Empleados, Estrellas, Resistencia, Teléfonos; Autenticidad *vs.* Artificialidad; Centro = Periferia (Infinitud).

Referencias

Les Années-mémoire: 1926, París, 1988.
Adolf Hitler, *Mein Kampf* (1926), Munich, 1941.
John Kobler, *Ardent Spirits: The Rise and Fall of Prohibition*, Nueva York, 1973.
Fritz Lang, *Metropolis* (1926), Nueva York, 1973.
Nicola Lepp, "Ledermythen: Materialen zu einer Ikonographie der schwarzen Lederjacke", *Österreichische Zeitschrift für Volkskunde* 5, núm. 47 (1963).
Thomas Mann, "Unordnung und frühes Leid" (1926), en *Sämtliche Erzählungen*, Frankfurt, 1963.
Michael Morris, *Madame Valentino: The Many Lives of Natasha Rambova*, Nueva York, 1991.
Eva Orbanz (ed.), *Valentino: Biographie/Filmographie/Essays*, Berlín, 1979.
Dieter Reichardt (ed.), *Tango: Verweigerung und Trauer, Kontexte und Texte*, Frankfurt, 1984.
Revista de Occidente.
Paul Robert (ed.), *Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, París, 1967.
Phyllis Rose, *Jazz Cleopatra: Josephine Baker in her Time*, Nueva York, 1989.

GRAMÓFONOS

Como un "pequeño fragmento de una gran batalla", describen el asalto alemán a una trinchera defendida por soldados británicos las memorias de guerra escritas por Ernst Jünger, *Feuer und Blut* (*Fuego y sangre*). Después de un día de pelea salvaje, el narrador y algunos de sus compañeros hacen un descubrimiento sorprendente mientras están explorando unos refugios subterráneos en el territorio recientemente conquistado:

> Desde el borde del foso descubrimos aún un segundo refugio construido contra el terraplén. Llega al nivel del piso e incluso tiene ventanas. Antes de entrar llamamos unas cuantas veces, con granadas en la mano que amenazamos con tirar por las ventanas. Nada se mueve; parece estar abandonado. Si arriba era el lugar de los mensajeros, éste es ciertamente el lugar donde viven los oficiales. Todo está confortablemente amueblado –incluso lujosamente, en cierto modo– y comparado con nuestros propios estándares parece casi increíble [...] Pero ¿qué es eso, allí en una esquina? ¡Un gramófono! H. rápidamente lo pone a andar, y una alegre melodía llena el aire. No, tales bromas van demasiado lejos. Este lugar no es nuestro y estamos corriendo un grave riesgo –un inglés podría mirar por la ventana en cualquier momento. Yo golpeo la máquina contra el piso. El ruido de la púa, y luego el silencio (Jünger, 172ss.)

La atmósfera de cómoda sociabilidad evocada por este gramófono forma un contraste grotesco con el paisaje de muerte que rodea al refugio británico. Pero ¿están realmente los soldados "corriendo un riesgo" al hacer sonar esa "alegre melodía"? ¿Está el narrador en lo correcto al temer que los sonidos pudieran atraer al enemigo? Independientemente de cualquier consideración relativa a los aspectos militares, su reacción apunta a una promesa –y una amenaza– inherentes al gramófono mismo: el gramófono hace presente a aquellos que están ausentes o muertos [véase Inmanencia *vs.* Trascendencia (Muerte)]. Por esto encaja bien en el paisaje de la muerte, y por esto el narrador, destruyendo y así silenciando el gramófono, conjura el miedo de que el enemigo regrese –como hacen los que vuelven del más allá.

Desde mucho antes de los días de las trincheras de la Gran Guerra, los gramófonos han cumplido una importante función para el servicio secreto internacional [véase Reporteros]. En *Die Hetzjagd* (*La cacería*), de Egon Erwin Kisch, el director de la inteligencia austro-húngara, coronel Umanitzky, explica con orgullo este instrumento de última generación al archiduque Viktor Salvator, quien está inspeccionando las tropas: "Este aparato es un gramófono, que será puesto a girar antes de que ocurra una conversación importante. He aquí la bocina... Lo que sea que se diga será transmitido por esta aguja al disco del gramófono y allí quedará registrado" (Kisch, 48). Para desilusión del coronel Umanitzky, Su Alteza Imperial no se impresiona en lo más mínimo por las ventajas prácticas del gramófono. En lugar de ello, Salvator lo ve como un instrumento para cumplir sus deseos conscientes de inmortalizarse como protector de las artes y las ciencias: "Tendré tal máquina instalada en casa y grabaré lo que digo a lo largo del día. Cada tarde enviaré estas grabaciones a la clase de filosofía de la Academia de Ciencias. Como usted sabe..., yo soy el protector de la Academia de Ciencias" (48). Antes de reaccionar a las explicaciones de Umanitzky con esta propuesta, el archiduque se embarca en una corriente obsesiva de imágenes eróticas, y supone que el armario en el cual está escondido el gramófono contiene botellas de champaña. La asociación de música grabada con champaña y mujeres invitadas para mayor placer de los oficiales, es a la vez más absurda y más apropiada, dentro de la trama de la tragicomedia de Kisch, que la idea del príncipe de usar el gramófono para dirigirse a la Academia de Ciencias. Pues el escándalo que subyace tras estas escenas, y sobre el que no se puede hablar, es la vida privada del coronel Redl, quien fue responsable de la introducción de tecnología contemporánea –incluyendo el gramófono– en el servicio de inteligencia imperial, y quien, como homosexual, es ahora chantajeado por agentes secretos enemigos para que venda los máximos secretos del ejército austríaco [véase Masculino = Femenino (Problema de Género)]. La obra culminará con el suicidio de Redl.

Ocho años después del fin de la guerra que Kitsch elige como escenario, una importante innovación técnica refuerza el lazo del gramófono con el sexo y la muerte. Los micrófonos y los altoparlantes reemplazan a los grandes amplificadores en forma de cuerno que la industria de la grabación ha estado empleando desde sus comienzos para registrar y reproducir sonidos. El primer artista en usar la nueva tecnología en Argentina es la estrella del tango Carlos Gardel: a partir del martes 30 de noviembre, todas sus grabaciones serán producidas a través de un micrófono. Al mismo tiempo, la prensa argentina comenta sobre un cambio en la presencia pública de Gardel: "Había pasado mucho tiempo desde que el señor Gardel había actuado en público. Había estado dedicando su tiempo exclusivamente a la grabación para el gramófono, que ha hecho de él el

nombre más conocido entre los fanáticos de la música popular, no sólo aquí sino también en Europa" (Collier, 86ss.). La introducción del micrófono es la única explicación posible al hecho de que Jorge Luis Borges bautice a 1926 como el año de la "degeneración del tango" (Borges, 96). Pero ¿por qué Borges ve al más importante avance técnico en la historia de la grabación del sonido como un catalizador de la decadencia? Lo que echa de menos en las grabaciones más recientes debe ser la cualidad del sonido anterior, caracterizado por el crepitar de la púa, que es inevitable cuando se usan las formas tradicionales de reproducción del sonido. Acaso para él esta crepitación es la concreción de una perspectiva específica del género, según la cual cada ejecución del tango se presenta a sí misma a una distancia nostálgica respecto de un mundo pasado más "auténtico" [véase Gomina]. La mayoría de los artistas que actúan por radio y que hacen grabaciones ven que el micrófono ha revolucionado su profesión. Sólo ahora se hacen completamente conscientes del hecho de que su público no está presente físicamente mientras ellos actúan en el estudio. Un cantante ha declarado: "Mi primera experiencia frente al micrófono habría sido horrible... si no fuese porque traje a mi mujer y la ubiqué a mi lado, en un banquito, donde ella reemplazó al público del modo más gracioso. Después de las primeras palabras, me olvidé que me estaba dirigiendo a un aparato inanimado [si bien misteriosamente vivo], e imaginé que el público era amigable y cálido como lo es siempre mi esposa" (Schrader y Schebera, 185).

Concomitantemente, hay un cambio en las estrategias publicitarias de las compañías que fabrican gramófonos. En el número del 18 de septiembre de la revista *Caras y Caretas*, de Buenos Aires, una serie de fabricantes presentan sus "cajas parlantes" sin ninguna variación de perspectiva o contexto. Los gramófonos aparecen junto a las cámaras fotográficas y los proyectores de cine para el hogar y, sorprendentemente, las descripciones de los tocadiscos omiten por lo normal cualquier mención a la calidad de sonido: "NIRONA es el gramófono ideal / Por su construcción / Por su confiabilidad / Por su tamaño / Por su precio". En lugar de aportar datos técnicos relacionados con la reproducción del sonido, nombres y rostros de artistas populares –como "El celebrado dúo nacional GARDEL-RAZZANO"– aparecen junto a dibujos o fotografías de los gramófonos. Pero menos de una semana más tarde, el 23 de septiembre, la Columbia Phonograph Company publica un enorme aviso en el *New York Times* que se concentra exclusivamente en la "maravillosa" calidad de sonido que proporciona la nueva técnica de la grabación electrónica:

> La grabación ELÉCTRICA es el más grande avance en el arte de la grabación en veinte años. Columbia New Process Records, con Viva-tonal Recording, logran absolutamente *lo mismo* que las voces e instrumentos

> que las producen. Toda la belleza, brillantez y claridad de la emisión original y también todo el volumen. La voz humana es humana –no distorsionada, natural. Los instrumentos son todos *reales*. El violín es perfecto. La guitarra es una guitarra y no otra cosa. Cada uno de los diferentes instrumentos de madera es inconfundible, cada uno de los metales, genuino. Incluso el difícil piano es el piano en sí mismo –nada menos. Y además de todo ello está la superficie, maravillosamente suave, del *disco*, hecha posible por el *Columbia New Process* –sin sonido de púa, sin ruidos extraños. Usted escuchará solo la música.

En el mundo de la música, como en el de la moda y el baile, los gestos corporales y sus efectos (es decir, cantar y tocar) se asocian con una superficie suave y pulida [véase Baile, Gomina]. Aún más importante que eso, el aviso de la Columbia Phonograph Company captura la atención del lector con múltiples tautologías que tratan de negar cualquier diferencia entre el sonido original y la reproducción técnicamente avanzada. Tomados en conjunto, estos elogios de la "grabación eléctrica", y la nueva conciencia de los intérpretes acerca de su distancia respecto del público, producen una extraña paradoja: cuanto más se vuelven visualmente conscientes los artistas de la ausencia de sus auditorios, menos se dan cuenta esos auditorios de que la ausencia de los intérpretes tiene consecuencias acústicas. En otras palabras, cuanto más ausentes están los cuerpos de los músicos, más presente está su música. Éste es precisamente el asunto sobre el que la pianola ha estado advirtiendo durante años. Sus teclas misteriosamente móviles apuntan a un cuerpo que está simultáneamente ausente y presente.

Muy a menudo, el gramófono es asociado con la muerte –y a veces, incluso con el asesinato. Esta asociación puede hacerse intuitivamente, como en las imágenes extremas evocadas por la poesía de Johannes Becher [véase Montañismo, Crimen]:

> ¡Oh,
> Amor que se derrite!... ¡Coros de gramófono
> Temblando en el viento de las campanas! ¡Oh,
> Canción que fue una vez sagrada entre ellos,
> Y ahora hace un trémolo sobre las montañas a traves de la nieve reluciente...!
> Y los compañeros de la víctima del asesino
> Que suben a la cima de la colina ahora, con sombreros negros, desde el *pub*,
> Rodeando la tumba excavada a medianoche
> Como a un barril de licor...
> (Becher, 90, 63)

En contraste, para Thomas Mann, que se lamenta del tiempo que gasta escuchando música clásica en la victrola, la relación entre la muerte y el

gramófono (al que él llama "el pequeño ataúd hecho de madera de violín") se vuelve un objeto específico de reflexión, en los primeros manuscritos de su novela *Der Zauberberg*, o *La Montaña Mágica* (Kolbe, 379). Y en su novela *Unordnung und frühes Leid*, es el sonido –y el silencio– del gramófono los que estructuran la fiesta de baile de los jóvenes en la casa del profesor Cornelius. Su gramófono toca toda clase de música –con la excepción explícita de melodías folclóricas españolas [véase Corridas de Toros, Jazz, Autenticidad *vs.* Artificialidad]. Puede, por tanto, no ser un accidente que Luis Buñuel se convierta en coleccionista de discos sólo después de mudarse de Madrid a París: "Fue en París donde realmente aprendí a bailar bien. Tomé lecciones de baile y aprendí mucho... Sobre todo, toqué jazz, y aún ahora sigo tocando mi banjo. Compré al menos sesenta discos, un número considerable para aquella época" (Buñuel, 75).

Al marcar el ritmo para estilos de baile y sociabilidad que no se basan ya en la expresión de los sentimientos y pensamientos, el gramófono es un elemento indispensable de la vida moderna [véase Baile]. Pero como emblema de una modernidad extática, también provoca resistencias, las cuales, a su vez, definen los cortes entre diferentes generaciones y culturas [véase Presente *vs.* Pasado]. "Sólo nosotros seguíamos bailando, y seguimos haciéndolo hasta que Herr Roux y el Anglosajón de Córcega [...] no sólo se rehusaron a hacer arrancar nuevamente el gramófono, sino que insistieron en que teníamos que dejar de estorbar con nuestra música a los huéspedes que dormían" (Schickele, 331). Para el filósofo Theodor Lessing, que está comprometido con las agendas políticas más progresistas, y con los valores culturales más conservadores, no hay nada peor que el ruido de la vida moderna. "A determinada altura, decidí robar un reloj de bolsillo –con la esperanza de ser arrestado. En prisión, al menos, encontraría paz en la ausencia de alfombras sacudidas, pianos, bocinas, gramófonos, y teléfonos" (Lessing, 401) [véase Automóviles, Teléfonos, Silencio *vs.* Ruido]. Quienes comparten la molestia de Lessing por la cacofonía de la vida moderna se sienten aún más disgustados por la forma en que la música "eléctricamente" reproducida y la poesía compuesta para las masas están derrotando lo que ellos consideran formas auténticas de literatura y cultura:

> Cada par de semanas, alguien hace una encuesta: "¿Quién es el poeta más popular del año?" La respuesta a esta pregunta es siempre inadecuada. Los poetas que nos son familiares no serán siquiera tomados en consideración. No Rilke o Cäsar Flaischlen, no Goethe o Gottfried Benn, sino Fritz Grünbaum ("¡Si tú no puedes, déjame a mí!"), Schanzer y Welisch ("Si ves a mi tía"), Beda ("¡Bananas, nada menos!"), Dr. Robert Katscher ("Madonna, eres más linda que el brillar del sol") –quién más? Unos cuantos más, incluso antes de Flaischlen, Rilke y Benn, llegan a la lista. *Los últimos* 222

> *Éxitos* –esa es la antología lírica más leída. Cada dos meses los contenidos son revisados y actualizados. Entera, esa cosa cuesta 10 centavos (Siemsen, 256; Kittler, 127).

¿Por qué nadie objeta jamás a las orquestas o a las canciones folclóricas? ¿Por qué es únicamente el gramófono el que provoca tales fuertes emociones y controversias sin fin? El entusiasmo y la irritación que genera surge de una única y misma causa. Al producir sonidos humanos en ausencia de cuerpos humanos, el gramófono inspira al mismo tiempo el miedo a los fantasmas y la esperanza de vida eterna.

Entradas vinculadas

Automóviles, Baile, Corridas de Toros, Crimen, Gomina, Jazz, Montañismo, Reporteros, Teléfonos; Autenticidad *vs.* Artificialidad, Presente *vs.* Pasado, Silencio *vs.* Ruido; Masculino = Femenino (Problema de Género), Inmanencia = Trascendencia (Muerte).

Referencias

Johannes R. Becher, *Maschinenrhythmen*, Berlín, 1926.

Jorge Luis Borges, "Historia del Tango", en *Prosa completa*, vol. 1, Madrid, 1985.

Luis Buñuel, *Mein letzer Seufzer*, Frankfurt, 1985.

Caras y Caretas.

Simon Collier, *Carlos Gardel: Su vida, su música, su época*, Buenos Aires, 1986.

Ernst Jünger, *Feuer und Blut: Ein kleiner Ausschnitt aus einer grossen Schlacht* (1926), Hamburgo, 1941.

Egon Erwin Kisch, *Die Hetzjagd: Eine tragikomödie in fünf Akten des K. u. K. Generalstabs*, en *Hetzjagd durch die Zeit*, Berlín, 1926.

Friedrich Kittler, *Gramophon, Film, Typewriter*, Berlín, 1986.

Jürgen Kolbe, *Heller Zauber: Thomas Mann in München, 1894-1933*, Berlín, 1987.

Theodor Lessing, "Die blauschwarze Rose" (1926), en *"Ich warf eine Flaschenpost ins Eismeer der Geschichte": Essays und Feuilletons, 1923-1933*, Neuwied, 1986.

Thomas Mann, *Unordnung und frühes Leid* (1926), en *Sämtliche Erzählungen*, Frankfurt, 1963.

New York Times.

René Schickele, *Maria Capponi*, Munich, 1926.

Bärbel Schrader y Jürgen Schebera (eds.), *Kunstmetropole Berlin, 1918-1933: Die Kunststadt in der Novemberrevolution / Die "goldenen" Zwanziger / Die Kunststadt in der Krise*, Berlín, 1987.

Hans Siemsen, "Die Literatur der Nichtleser" (1926), en Anton Kaes (ed.), *Weimarer Republik: Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur, 1918-1933*, Stuttgart, 1983.

HUELGAS

El British Trade Union Congress (Congreso de Sindicatos Británicos) anuncia que, a medianoche, los trabajadores de la industria gráfica, del acero, química, del gas, eléctrica, de la construcción, ferroviaria y del transporte, se unirán a los mineros de carbón en la huelga que llevan adelante éstos, y que comenzó el 1 de mayo. Como "huelga general" que cuenta con más de dos millones de participantes, ésta parece ser la realización de un viejo sueño de los teóricos de la izquierda: el sueño de paralizar la sociedad, por la vía de retirarle el apoyo de esos grupos de trabajadores que son los menos apreciados y los peor remunerados.

Durante varios meses, la escena política en Gran Bretaña ha estado dominada por la amenaza de este evento. Durante los años anteriores, los propietarios de minas de carbón anunciaron su intención de aumentar la duración de la jornada de trabajo (actualmente de siete horas y media) y, simultáneamente, rebajar los jornales [véase Relojes]. Los sindicatos de mineros no sólo han declarado su negativa a siquiera discutir esas propuestas; han también reemplazado los acuerdos regionales, que habían estado manteniendo bajos los jornales, con un tratado nacional de tarifa unificada. En esta situación de conflicto irreconciliable, el gobierno ha intervenido como árbitro. Ha provisto subsidios para mantener el nivel de ingreso de los mineros y ha designado a una comisión de expertos para conducir un estudio en profundidad de la industria británica del carbón. El 10 de marzo, esta comisión emitió una recomendación que, previsiblemente, manifiesta que es fruto de un compromiso entre partes opuestas. Sugiere, como una obligación para ser impuesta a los propietarios, una reorganización radical de los lugares de producción, y argumenta en contra de la extensión de la jornada laboral. Por otro lado, la comisión ve la rebaja de los jornales como inevitable, y no reconoce la necesidad de un acuerdo sobre una tarifa nacional unificada. Puesto que ninguna de las partes está dispuesta a llegar a un acuerdo dentro de ese rango de opciones, y dado que el informe también persuade al gobierno de que cancele los subsidios a partir del día 1 de mayo, los trabajadores

terminan siendo aislados, y comienzan por tanto su huelga. Representando a los mineros, es el Trade Union Congress el que ahora encara las negociaciones con el gobierno –amenazando con unirse, con todos sus numerosos subsectores, en una huelga general. El 3 de mayo, el gobierno cancela las negociaciones: algunos trabajadores del *Daily Mail* se han rehusado a publicar un artículo que contiene comentarios críticos acerca de los sindicatos, y los funcionarios oficiales consideran esto como el comienzo de una huelga general. Sólo horas más tarde, el primer ministro Stanley Baldwin declara en un discurso parlamentario que, desde la Gloriosa Revolución, Inglaterra no ha estado nunca tan cerca de una guerra civil (*Chronik*, 90; Parker, 121ss.).

Pese a tan solemnes palabras de amenaza, ninguna de las tres partes involucradas parece creer que esta última dramatización de su conflicto vaya a arrojar ningún resultado nuevo. Durante varios meses, el gobierno ha estado acumulando reservas de alimentos y carbón. Como canciller del Tesoro, Winston Churchill ha preparado un detallado plan de emergencia que incluye la formación de un comité de rompehuelgas, el mantenimiento de la mayor parte de los servicios de transporte y la producción y distribución en todo el país, por aeroplano, de un boletín de noticias titulado *British Gazette* (Gilbert, 474ss.). El tono de la *British Gazette* es tan conciliador y sus reportes sobre la inclinación de los trabajadores a volver a la mesa de negociación son tan optimistas, que la opinión pública empieza rápidamente a cambiar, de apoyar a los mineros, a apoyar al gobierno. El 12 de mayo, el Trade Union Congress levanta la huelga general. Esto, sin embargo, sólo complica más la situación:

> Hoy, después del fin de la huelga general, las dificultades son probablemente aún mayores que cuando la huelga comenzó. Los propietarios, o al menos ciertos grupos de ellos, han transformado la derrota de la huelga general en un contraataque. Toman la posición de que la huelga general es una violación de la ley, puesto que los trabajadores han roto sus contratos salariales. Ahora los industriales alegan tener la ley de su lado, cuando llega el momento de establecer nuevos contratos, y dejan fuera a quien se les antoja [...] Esta táctica ha creado un estado de tremenda agitación entre los trabajadores (*Berliner Volks-Zeitung*, 14 de mayo).

La lucha entre mineros y patrones continúa durante otros seis meses; y desde septiembre, ambas partes rechazan cualquier mediación del gobierno, cuya desilusión es expresada por Churchill en términos inusualmente rudos: "Esta gente se cree más poderosa que el Estado. Pero eso es un error" (Gilbert, 479). El 19 de noviembre, el sindicato de mineros de carbón termina por aceptar un acuerdo que bordea la capitulación. Mientras que los mineros tienen éxito en mantener su jornada laboral en

siete horas y media, acuerdan también un corte de jornales de alrededor de un 10%, y retiran las demandas de un acuerdo nacional para una tarifa unificada (*Chronik*, 181). Pero aunque los patrones han ganado la batalla, bien pueden haber perdido la guerra. La lucha de los obreros en Gran Bretaña, que ha durado medio año, ha debilitado a la industria del carbón frente a sus competidores del continente, y la experiencia que ha dejado la huelga general ha persuadido incluso a los más conservadores entre los políticos de que no pueden dar un apoyo incondicional al bando del capital (Parker, 121-122).

Los eventos en Gran Bretaña, que son percibidos como un caso de prueba con respecto al futuro sociopolítico, atraen la atención internacional. Leon Trotsky, cuya pérdida de poder e influencia culminan con su exclusión del Politburó en octubre (*Chronik*, 166), interpreta la huelga general en Gran Bretaña como la confirmación final de su concepto de revolución permanente, y de su creencia de que el Partido Soviético apoyaría tales eventos dondequiera que ocurriesen. Pero en lugar de tratar de comprender el fracaso de los trabajadores y sus sindicatos en esta batalla, en lugar de hacer un esfuerzo intelectual que probablemente lo hubiera llevado a revisar su posición política y teorética, Trotsky cede a la tentación de culpar a su rival Stalin por el resultado de la huelga general. Lo critica por haber apoyado a los representantes equivocados dentro del movimiento comunista británico: "Si la huelga general probó la corrección de la previsión marxista, como opuesta a las estimaciones caseras de los reformistas británicos, el comportamiento del Concejo General durante la huelga general significó el colapso de las esperanzas de Stalin" (Trotsky, 525-526). Esto es miope: revela cuánto resentimiento personal predomina en Trotsky por encima de sus visiones políticas; más aún, él omite observar la cuestión obviamente clave –es decir, si el marco de condiciones socioeconómicas que dio origen a la teoría marxista de la lucha de clases puede todavía ser dado por sentado.

Por más de cinco años, la tasa de desempleo en Gran Bretaña ha oscilado entre un mínimo de 11 y un máximo de 16 por ciento. Las exportaciones de materias primas y productos de literalmente todos los sectores industriales han caído dramáticamente, especialmente en comparación con las de Estados Unidos y los grandes países del continente europeo. Particularmente en la industria del carbón, el número de trabajadores está disminuyendo constantemente. Este complejo cuadro negativo se debe en su mayoría a los efectos de largo plazo de la Gran Guerra sobre el mercado internacional y, sugieren algunos economistas, a la forma en que el Tratado de Versalles ha maniatado a la economía mundial. La crisis es especialmente severa en Gran Bretaña debido a que las plantas industriales del país son tecnológicamente anticuadas, y porque los propietarios británicos típicamente ofrecen una resistencia muy dura a cualquier inno-

vación importante (Parker, 111ss.) [véase Líneas de Montaje]. Sin medios legales aceptables para intervenir en la economía nacional, el gobierno británico trata de ayudar a revitalizar el mercado mundial volviendo al patrón oro, y a la tasa de intercambio de preguerra entre la libra y el dólar. Pero mientras que estas medidas desvían un flujo creciente de capital hacia los bancos británicos, también luego disminuyen las exportaciones, que sufren debido a la sobrevaluación de la moneda británica.

Bajo tales circunstancias, parece preferible para los industriales enfrentarse con la detención completa de actividades en un entero sector industrial, antes que estar constantemente regulando y bajando el nivel de productividad sin ser capaces de bajar a la vez los salarios. Los obreros, excepto que intenten una revolución proletaria, tienen que confiar más en apelaciones a la responsabilidad ética y social de sus gobiernos [véase Crimen] que en el poder de amenaza de las huelgas –que en realidad, ya no amenazan. De ambos lados del conflicto político, ciertos conceptos de la ideología de la lucha de clases comienzan a parecer reliquias de un pasado remoto [véase Liga de Naciones]. En un discurso ante la Verein Deutscher Studenten (Asociación de Estudiantes Alemanes) el 6 de julio, el secretario del Exterior, Gustav Stresemann, declara que adoptar una actitud arrogante y superior respecto de la clase trabajadora es un peligroso legado de los tiempos de preguerra:

> Y hay otro fenómeno, uno que yo considero grandemente responsable de la alienación entre el trabajador socialista y el burgués –es decir, la actitud completamente errónea de las clases autodenominadas elevadas, que se distancian a sí mismas de todo lo que esté conectado con el movimiento de los trabajadores, el cual está basado más en resentimientos de clase que en un dogma. [Uno puede recordar escenas en las cuales] un estudiante, aún con pesadas nociones académicas y con canciones estudiantiles en sus oídos, va a la guerra y se encuentra allá con un obrero. Él siente: Tú y Yo somos extraños; no pertenecemos al mismo sitio (Stresemann, 277-278).

Aunque Stresemann sabe, por supuesto, de la lucha en curso entre mineros y empresarios en la industria del carbón, parece envidiar a Gran Bretaña, donde, en contraste con Alemania, las mediaciones políticas entre los grupos antagónicos es posible "porque, pese a las oposiciones y conflictos de opinión, entre Baldwin y Chamberlain de un lado, y MacDonald del otro, la brecha entre la clase dominante y la clase subordinada es mucho menos dramática que lo que era en la Alemania de preguerra" (278-279).

El valor más alto en nombre del cual Stresemann argumenta a favor de un nuevo espíritu de reconciliación –y a través del cual los políticos británicos justifican sus intervenciones durante los días de la huelga general– es el del bienestar de la nación entera. Es exactamente desde ese

mismo ángulo que Adolf Hitler sugiere una redefinición radical del concepto de "huelga". Él ya no ve a las huelgas como un arma del proletariado en la lucha de clases, sino que las considera un dispositivo para optimizar la economía nacional:

> Para el sindicato de trabajadores nacional-socialistas [...] la huelga no es un medio de destruir y aplastar la producción nacional, sino una estrategia para producir dinero al luchar contra malas condiciones que, debido a su carácter antisocial, reducen el desempeño de la economía y de ese modo amenazan la existencia de la comunidad toda [...] El empleado nacional-socialista debe darse cuenta de que una economía nacional floreciente lo conduce a su propia felicidad material [...] El empleado nacional-socialista y el empleador nacional-socialista son ambos representantes, y voceros, de la misma unidad nacional (Hitler, 676) [véase Empleados, Individualidad *vs.* Colectividad].

Aunque Hitler se toma el cuidado de anunciar que las huelgas serán innecesarias –y por tanto, ilegítimas– en el futuro Estado nacional-socialista, y aunque admite abiertamente que su mirada, que simpatiza con los reclamos de los trabajadores, está motivada por su deseo de obtener el apoyo de éstos para el Partido Nacional-Socialista, sus reacciones ante la nueva situación laboral son mucho más analíticas que aquellas de Stresemann, quien parece exclusivamente interesado en minimizar cualquier clase de conflicto, y no se da cuenta del impacto potencialmente revitalizante de tales confrontaciones en la economía nacional. Hitler, en contraste, no sólo es capaz de identificar los aspectos positivos de las huelgas, sino que propone también una distinción entre el "valor material" y el "valor ideal" del trabajo. Sobre la base de esta dicotomía, trata de combinar la superación de la motivación individual a través de una jerarquía de niveles de ingreso, con la creación de un espíritu colectivo de solidaridad:

> La compensación material será asignada a aquellos cuya labor es productiva para la comunidad; la compensación espiritual, sin embargo, debe residir en el alto sitial que cada persona se gane al dedicar sus talentos individuales a la colectividad o la nación. No es una desgracia ser un obrero, pero ciertamente lo es ser un servidor de la sociedad que roba su trabajo a Dios y su pan de cada día al pueblo (484).

Stresemann, Hitler y el gobierno británico reaccionan ante las profundas transformaciones que están ocurriendo en los sistemas económicos y sociales. Pero al hacerlo, continúan confiando en el patrón clásico de un antagonismo "natural" entre capital y trabajo. El economista britá-

nico John Maynard Keynes, en contraste, publica un breve libro titulado *El fin del Laissez-Faire* que delinea una distribución muy diferente, y más compleja, de los papeles y las funciones dentro de las economías nacionales (Skidelsky, 225ss.). Keynes comienza con la tesis de que la creencia del capitalismo en la motivación individual y en las fuerzas autorreguladoras del mercado, así como la del socialismo en la eficacia política de las huelgas y en la posibilidad final de la revolución proletaria, emergieron de una situación particular en la economía mundial –una situación que estaba caracterizada por tres diferentes formas de equilibrio: un balance entre capital y trabajo, un balance entre ahorro y gasto, y un balance comercial entre Estados Unidos y Europa. Con la desaparición de tal escenario, él ve a los "cuerpos semiautónomos" de las grandes compañías tomando forma, como agentes decisivos entre el omnipresente cuerpo colectivo del Estado por un lado, y los trabajadores y propietarios individuales por el otro (227). Dado que Keynes está convencido de que los economistas a cargo de tales cuerpos semiautónomos se están volviendo más y más distantes de la participación en el proceso político, y más inteligentes y bien informados en lo que respecta a ciencia y tecnología, argumenta que ellos merecen tomar el liderazgo de la sociedad. Mientras que su propuesta parece, en parte, sólo otra variante de la idea familiar acerca de que el liderazgo está asociado con el punto en el cual la individualidad y la colectividad convergen [véase Ingenieros, Estrellas, Individualidad=Colectividad (Líder)], el modelo de Keynes es en realidad muy distinto del tradicional: en lugar de identificar este lugar de convergencia con el Estado o con un político individual, él cree que los partidos políticos y el Estado debieran cuidarse de intervenir en la economía. "Con las cuestiones técnicas eliminadas de la guerra de facciones partidarias, el debate político debería [...] girar mayoritariamente en torno a la naturaleza de la sociedad ideal del futuro" (228) [véase Liga de Naciones].

Dado que el análisis de Keynes va más allá del modelo, aún generalmente aceptado, de la lucha de clases, resulta muy confuso para sus lectores. Una reseña acerca de la traducción alemana de este libro, publicada por el diario social-demócrata *Vorwärts* el 1 de agosto, comienza por asumir, sobre la base de la crítica keynesiana al socialismo, que éste debe ser un partidario del capitalismo. Como si esto fuese contrario a las intenciones de Keynes, el ensayo continúa luego, argumentando que su concepto de capitalismo, en lugar de seguir el modelo del siglo XIX, se acerca a un socialismo de nuevo tipo, que ya es practicado por el partido Social-Demócrata Alemán: "Al referirse a muchas variantes del capitalismo, Keynes, como el burgués gentilhombre de Molière, aparentemente no sabe que habla en prosa casi socialista, o acaso finge ignorarlo para evitar críticas". Al final, *Vorwärts* se siente tan fuertemente obligado a descubrir una diferencia entre la política social-demócrata y el nuevo estilo de pen-

samiento económico de Keynes, que regresa al más tradicional de los discursos de lucha de clases:

> En realidad, el capitalismo domesticado de Keynes no es otra cosa que socialismo sin grandes ideales ni perspectivas –en otras palabras, sin la esencia del socialismo proletario [...] El socialismo no es meramente una cuestión económica, un asunto de "distribución material más equitativa". Es también un asunto de la elevación de las masas hacia la autodeterminación y la libertad de elección, incluso en lo económico. Las masas no sólo ansían una mayor satisfacción de sus necesidades materiales, sino también un nuevo orden social cuya armonía consistirá en la ausencia de distinciones de clase. La auténtica meta del socialismo es la abolición de las clases, la sociedad sin clases.

Mientras tanto, los mineros de carbón británicos están aprendiendo que la realidad económica no tiene lugar para tales esperanzas utópicas.

Entradas vinculadas

Aeroplanos, Crimen, Empleados, Estrellas, Ingenieros, Liga de Naciones, Líneas de Montaje, Relojes; Individualidad *vs.* Colectividad; Individualidad = Colectividad (Líder).

Referencias

Berliner Volks-Zeitung.
Chronik 1926: Tag für Tag in Wort un Bild, Dortmund, 1985.
Martin Gilbert, *Churchill: A Life*, Nueva York, 1991.
Adolf Hitler, *Mein Kampf* (1926), Munich, 1941.
R. A. C. Parker, *Das zwanzigste Jahrhundert, I: 1918-1945*, Frankfurt, 1967.
Robert Skidelsky, *John Maynard Keynes, II: The Economist as Savior, 1920-1937*, Nueva York, 1994.
Gustav Stresemann, "Student und Staat: Rede vor dem Verein Deutscher Studenten" (Berlín, 7 de julio de 1926), en *Reden und Schriften: Politik, Geschichte, Literatur, 1897-1926*, vol. 2, Dresde, 1926.
Leon Trotsky, *My Life. An Attempt at an Autobiography*, Nueva York, 1970.
Vorwärts: Berliner Volksblatt –Zentralorgan der Sozialdemokratischen Partei Deutschlands.

INGENIEROS

La primera página del libro *Einbahnstraße* (*Calle de una sola dirección*), de Walter Benjamin, presenta al lector una enigmática dedicatoria: "Ésta calle se llama / Calle Asja Lacis / por aquella que / como un ingeniero / la abrió con máquinas a través del autor". Esta es, por cierto, una variante del clásico "Dedicado a aquel/aquella que inspiró al autor", una variación específicamente adaptada al significado no metafórico del título metafórico de Benjamin. Asja Lacis aparece como un ingeniero de caminos debido a que Benjamin quiere agradecerle la inspiración por un libro que titula *Einbahnstraße*. Sin embargo, la violencia inherente a la imagen de abrir camino para una calle es un sustituto confuso para la bastante etérea naturaleza de la influencia intelectual o la inspiración artística. La acción de un ingeniero que manipula máquinas y espacios no parece compatible con la aceptación libre –y a menudo amorosa– de la inspiración por parte de un artista. Un juego de palabras implícito en las palabras elegidas por Benjamin, sin embargo, hace posible tal violenta combinación. Aunque la dedicatoria dice que Asja Lacis despejó la calle a través del autor ("im Autor"), la sustracción de una sola letra ("im Auto") hace del auto –emblema de la habilidad del ingeniero– el vehículo para ese despeje [véase Automóviles]. Esta lectura también explica la elección de Benjamin respecto al título del libro. Quiere enfatizar que, tras cierta resistencia y hesitación (lo que hace inevitable cierto grado de violencia), su compromiso con la forma de pensamiento que Asja ha inspirado en él es ahora incondicional. Esto ha hecho de *Einbahnstraße* una calle de una sola dirección –una calle sin retorno posible.

Pero ¿puede Asja Lacis, quien inspiró el gran e infeliz amor de la vida de Walter Benjamin, estar complacida de ser referida como "ingeniero"? Sorprendentemente, acaso, el modo en el que ella concibe su trabajo como directora de un "teatro de niños proletarios" en la Unión Soviética (von Soden y Schmidt, 81ss.) permite tales asociaciones entre su profesión y la de un ingeniero. A diferencia de lo que ella llama "la tradi-

ción burguesa" en arte y educación, su trabajo con niños proletarios está dirigido hacia una meta y función específicas –las de la politización activa. Profesando el credo del materialismo, los pedagogos "revolucionarios", además, basan a menudo su trabajo en una concepción mecanicista de la psique humana. Tal es el caso con Ivan Petrovich Pavlov: "Los estudios de Pavlov tendrán, presumiblemente, una importancia decisiva para los filósofos. También lo tendrán para maestros, políticos, jueces, y artistas... Sobre la base del estudio de los reflejos condicionados e incondicionados, se creará una técnica pedagógica fundamentalmente nueva" (Toller, 182). Tratar a un camarada atribuyéndole la competencia técnica y la violenta "sobriedad" de un ingeniero puede, por tanto, ser una forma de interacción aceptable entre revolucionarios marxistas [véase Sobriedad *vs.* Exuberancia] –en la medida en que este estilo está justificado por una meta común.

El lunes 6 de diciembre, Benjamin llega a Moscú, donde Asja Lacis es tratada en un sanatorio tras sufrir un colapso nervioso (Benjamin, *Tagebuch,* 177). Durante los dos meses que permanece en la Unión Soviética, los encuentros con su amada serán una larga cadena de frustraciones, que culminan en un Fin de Año solitario: "Más en un espíritu exploratorio que con genuina emoción, le pedí que saliera y me diera un último beso para marcar el fin del año viejo. Pero no lo hizo. Me fui, y pasé Año Nuevo solo, pero no triste" (86). Pese a sus desesperados esfuerzos, la exploración de la mente de Asja Lacis se está volviendo una expresión del amor insatisfecho de Benjamin. Por esto él quiere convencerse de que el rechazo a besarlo por parte de Asja no es un evento "triste", y por esto mismo debe ser que él tiende a describir la relación entre ellos con aquellas metáforas de ingeniería revolucionaria que siente que a ella le agradarán. Sus más espontáneas reacciones respecto a la popularidad de ese lenguaje en la Unión Soviética, sin embargo, son de un casi agresivo escepticismo: "Todo lo técnico aquí es sacrosanto; nada se toma más en serio que la tecnología [...] Es sabido que la trivialización del amor y del sexo son parte del credo comunista" (82, 30 de diciembre). A pesar de la angustiada ambivalencia de Benjamin, éste escribe *Einbahnstraße* en la modalidad estilística e intelectual de un ingeniero. Títulos como "Estación de Servicio", "Reloj Estándar" [véase Relojes], "En Construcción", "Trabajos Subterráneos", "Decoración Interior" y "Alarma de Incendios" enfatizan esta intención, y ya la primera reflexión del libro puede incluso ser leída como una definición de la mente del ingeniero:

> En este momento, la construcción de la vida depende mucho más de hechos que de convicciones –de hechos que nunca contribuyen a la formación de convicciones. Bajo tales condiciones, la verdadera actividad literaria no puede intentar manifestarse en un marco meramente literario; tales

> marcos son a menudo una expresión de esterilidad. La efectividad literaria significativa puede aparecer sólo a través de una oscilación continua entre las acciones y las palabras; debe desarrollar formas no tradicionales como panfletos, folletos, artículos periodísticos y carteles, en vez del gesto pesadamente universal que es propio del libro. Sólo este lenguaje de inmediatez está realmente a la altura de las tareas del momento (85).

El ingeniero confía en "hechos", no en vagas "convicciones". Quiere ser eficiente, en lugar de inspirador. Imaginando sus metas dentro de la "sociedad activa", busca cuidadosamente específicos instrumentos y "ademanes". Desde el punto de vista de la eficacia del ingeniero social, tanto los actos de análisis como los de mantenimiento se vuelven funcionalmente equivalentes a los actos de invención. Ya no homenajea, en consecuencia, el culto individualista de la creatividad (Gumbrecht, "Fichier"). Sea lo que sea que el ingeniero inventa o analiza –un motor, o la modificación de la conducta humana, una casa, o una sociedad entera – se presenta a sí mismo como un sistema técnico. En último término, el ingeniero se concibe como parte de los sistemas técnicos que construye y en los que su trabajo se acopla tanto a las máquinas como a los trabajadores [véase Líneas de Montaje, Ascensores].

La autoimagen del marinero americano en la novela de B. Traven *Das Totenschiff* (*El barco de los muertos*) presupone esta misma visión del mundo: "Yo era un simple marinero. Usted sabe, señor, los marineros apenas existimos –ya no hacemos ninguna falta. Un carguero moderno no es un barco de veras. Es una máquina echada al agua. Y aunque no entienda nada de barcos, usted nunca creería que una máquina necesita marineros para operarla. Lo que ésta máquina necesita son ingenieros" (Traven, 7). Pero mientras el ingeniero puede sorprender a las mentes conservadoras cuando se define como parte de una máquina y, de ese modo, pone la máxima distancia respecto de los personajes heroicos del genio y del artista creativo, al mismo tiempo él encarna una variante dentro de la tradición de la individualidad. *Homo faber* es el antiguo nombre para un nuevo tipo de identidad que mantiene el elemento central de la "mente inspirada", pero que, en lugar de la inspiración autorreflexiva del genio, pone la inspiración que viene del contacto con sistemas técnicos. En un programa de la Escuela Bauhaus, que inaugura sus nuevos edificios en Dessau el sábado 4 de diciembre (*Chronik, 198-199*), el arquitecto Walter Gropius explica este cambio: "Sólo por el contacto constante con la tecnología avanzada, la diversidad de los nuevos materiales y los nuevos métodos de construcción, es capaz el individuo creativo de poner a los objetos en una relación vital con el pasado, y de desarrollar desde ahí una nueva actitud hacia el diseño –vale decir, 'Aceptación resuelta respecto del entorno vivo de máquinas y vehículos'" (Gallison, 717). Me-

jor que cualquier otro producto del trabajo de los ingenieros, los grandes edificios concretan la complejidad de su logro, la responsabilidad social que implica y el circuito paradójico que termina haciendo del ingeniero un elemento del "ingenio" que construye. Por esto el arquitecto emerge como la mejor encarnación paradigmática del *homo faber*: "¿El arquitecto? Era un artista, y se ha vuelto un especialista en organización [...] Construir es sólo organización: social, técnica, económica, organización mental" (Gallison, 717).

Tras renunciar, el 28 de abril, a su puesto como maestro de escuela en la villa de Ottertal, donde ha usado el castigo corporal como instrumento en su papel como ingeniero social (Nedo y Ranchetti, 198ss.; Wensche, 274ss.), Ludwig Wittgenstein decide participar en la construcción de una vivienda privada para su rica hermana, Margarete Stonborough. Lo que busca es "un desafío legítimo para su propia e individual claridad mental y sentido de la función" (Janik y Toulmin, 207). Tanto la forma de esta casa como los manifestos de Adolf Loos, el arquitecto con quien Wittgenstein colabora, dejan en claro que tal "sentido de la función", para él, implica las mismas estrictas –e incluso agresivas– ideas normativas acerca del comportamiento social que han hecho de Wittgenstein un dramático fracaso como maestro. Loos escribe: "No todos los trabajadores tienen derecho a poseer una casa y un jardín, sino sólo aquellos que tienen la capacidad de desarrollar un jardín. Tal vez usted objetará que no hay motivos para ser tan estricto, y que ¿por qué no podrían los obreros poseer un pequeño y lujoso jardín, con césped y rosas? Tal como lo veo, yo pecaría contra el espíritu moderno si no fuese tan estricto" (Nedo y Ranchetti, 204). Pese a las ásperas restricciones económicas bajo las que las agencias gubernamentales continúan operando en Europa, la planificación urbana y los proyectos de complejos de vivienda son campos en los que el sueño del arquitecto como "ingeniero social" puede volverse realidad (*Chronik*, 127, 171). Si el "funcionalismo", como el principio que orienta esos proyectos, produce formas de una "modernidad" altamente provocativa, promueve también técnicas sobrias de optimización que evitan toda solución extrema. Las teorías del amigo británico de Wittgenstein, el economista John Maynard Keynes, siguen los mismos lineamientos. Sus publicaciones articulan dudas crecientes acerca de si el capitalismo, la "mejor pieza de maquinaria social [...] disponible en oferta", puede garantizar su propio éxito (Skidelsky, 221) [véase Huelgas]. Al mismo tiempo, sin embargo, y pese a su simpatía por los huelguistas ingleses, Keynes es escéptico acerca de la creencia comunista en la necesidad de acciones revolucionarias: "Nadie tiene la verdad revelada. La próxima movida es con la cabeza, y los puños deben esperar" (233).

Entre los políticos, la interpretación de sus tareas como "ingeniería social" parece generar la convicción de que tareas concretas de ingenie-

ría deben ser prioridad en la agenda del Estado. El gobierno español de Miguel Primo de Rivera da prioridad a problemas tales como "interrupciones en el servicio ferroviario y las deplorables condiciones de nuestras carreteras" (García-Nieto, 147). El protagonista de dieciséis años en la novela de Roberto Arlt *El juguete rabioso* jerarquiza sus profesiones soñadas de acuerdo con ello: "Más que nunca se afirmaba la convicción del destino grandioso a cumplirse en mi existencia. Yo podría ser un ingeniero como Edison, un general como Napoleón, un poeta como Baudelaire, un demonio como Rocambole" (Arlt, 171). El aura de la profesión de ingeniero brilla tanto que los poetas a menudo la asocian con la atracción erótica que despierta la amada (la dedicatoria de *Einbahnstraße*, de Benjamin, no es en modo alguno un caso excepcional). La oda que Federico García Lorca escribe a su amigo Salvador Dalí, tras meses de deseo insatisfecho pasados a su lado en la residencia de verano de la familia Dalí en Cadaqués (Etherington-Smith, 72ss.), junta la descripción de los "modernos pintores" con las connotaciones matemáticas:

> Los pintores modernos, en sus blancos estudios,
> cortan la flor aséptica de la raíz cuadrada.
> En las aguas del Sena un *iceberg* de mármol
> enfría las ventanas y disipa las yerbas.
>
> El hombre pisa fuerte las calles enlosadas.
> Los cristales esquivan la magia del reflejo.
> El Gobierno ha cerrado las tiendas de perfume.
> La máquina eterniza sus cristales binarios.
>
> (García Lorca, 618)

Lo que une al "Yo" lírico con aquel a quien se dirige es un "deseo de formas y límites", que encuentra respuesta con la llegada de un "hombre que mira con el metro amarillo" (619). La máxima pasión intelectual y artística de Dalí, sin embargo, es la arquitectura "Amas una materia definida y exacta / donde el hongo no pueda poner su campamento. / Amas la arquitectura que construye en lo ausente" (620).

Thomas Mann es sensible al mismo perfume erótico –pero su reacción es menos ambigua que la de García Lorca. En su relato "Unordnung und frühes Leid" ("Desorden y dolor precoz") hay un estudiante de ingeniería, Max Hergesell, cuya forma de bailar atrae la atención del profesor Cornelius, y que se vuelve objeto de envidia para las frustradas ambiciones paternales del profesor. Y es de nuevo Hergesell, y su coquetería al jugar con la pequeña hija del profesor, lo que causa el "desorden" emocional al que alude el título de la novela. En su escena final, cuando

el estudiante de ingeniería está parado junto a la cama de la niña, calmándola con su suave voz, Cornelius se debate entre la admiración y el odio: "El joven Hergesell se apoya sobre los barrotes de la cuna y conversa, más para el oído del padre que para el de la hija, pero Ellie no sabe eso –y los sentimientos del padre hacia él son una singular mezcla de gratitud, incomodidad y odio" (521).

El lado oscuro en la ambivalencia del profesor Cornelius –y de Thomas Mann– respecto del ingeniero se apoya en el prejuicio tradicional contra la industrialización y sus consecuencias –un prejuicio que el secretario de Asuntos Exteriores alemán Gustav Stresemann [véase Liga de Naciones] revive en un discurso a la Verein Deutscher Studenten (Asociación de Estudiantes Alemanes) el 6 de julio: "La era [...] del desarrollo industrial inicial es considerada un tiempo de marcada declinación espiritual en la literatura y otras áreas intelectuales. Lo que las ciudades alemanas tuvieron una vez para ofrecer en la arquitectura de sus mercados ha sido barrido por fuerzas poderosas e impersonales" (Stresemannn, 276). Mientras que los argumentos de Stresemann se refieren al pasado, una crítica de tipo distinto ve a la tecnología desde el punto de vista del futuro –un futuro en el cual los sueños utópicos de "ingeniería social" pueden volverse una pesadilla. Esto se ve claramente en una entrevista hecha a Bertolt Brecht en ocasión del reciente estreno de su drama *Mann ist Mann* (*El hombre es el hombre*), especialmente en la explicación que da el autor sobre la trama y su significado político. Brecht: "Trata de un hombre que ha sido roto en piezas y reconstruido como alguien distinto, para servir a un nuevo propósito particular". Entrevistador: "¿Y quién hace la reconstrucción?" Brecht: "Tres ingenieros de los sentimientos" (Willett, 153) [véase Individualidad *vs.* Colectividad]. Sin embargo, las formas y técnicas del "teatro épico" del propio Brecht, que mostró por vez primera en *Mann ist Mann,* son ellas mismas una especie de "ingeniería de los sentimientos". Tal manipulación de las emociones desde el escenario asume su forma más condensada, hiperbólica, en el papel del *modulador,* quien es descrito en un artículo satírico sobre el "teatro del futuro" publicado en la *Revista de Occidente*: "Todo respondía al control de un solo hombre, llamado el *modulador,* que prescribía los movimientos, los procesos emocionales, las voces y todo lo demás [...] El propósito de un drama [...] era sugerir un estado existencial simple o complejo, y una vez que el *modulador* había sido informado del grado de intensidad requerido, era cuestión de él el producir la emoción necesaria" (*Revista de Occidente,* 172).

Críticas similares contra las pretensiones futuristas que se atribuyen vulgarmente al ingeniero (pero normalmente no propuestas por ingenieros reales) se vuelven a menudo ocasión para la defensa del individuo creativo. El periodista Friedrich Sieburg se apresura así a describir el culto del ingeniero como una versión –legítima, pero no tan innovadora– de

la admiración romántica por el genio: "Qué ultramundaneidad es evidente en este 'romanticismo del ingeniero', romanticismo que no entiende cómo funciona un carburador, y es por tanto incapaz de distinguir la respiración de nuestra época del ritmo de un motor de seis cilindros. Aquellos que vestían de terciopelo y corbatas elegantes, ahora llevan chaquetas de cuero" (Sieburg, 275) [véase Gomina]. Es José Ortega y Gasset, el mejor periodista entre los filósofos de su tiempo, quien encuentra una forma modernista adecuada para tales sentimientos conservadores. De acuerdo con él, la verdadera aventura intelectual no está en la aplicación del conocimiento a propósitos específicos, sino en la producción ilimitada de conocimiento. Visto desde esta perspectiva, el ingeniero, orientado a la práctica, está condenado a permanecer como una figura de segundo orden: "Por un lado, el espíritu analítico es de ayuda para vivir; crea recursos prácticos; es útil. Por otro, construye los edificios más superfluos y abstractos. De modo que, del enorme bloque de conocimientos que constituye la ciencia moderna, sólo una pequeña parte da lugar a algo útil. La ciencia aplicada y la tecnología son nada más que un apéndice respecto del enorme volumen representado por la ciencia pura, la ciencia que cree ella misma en el ser sin propósitos ni metas utilitarias" (*Revista de Occidente*, 122).

Entradas vinculadas

Automóviles, Ascensores, Gomina, Huelgas, Liga de Naciones, Líneas de Montaje, Relojes; Individualidad *vs.* Colectividad, Sobriedad *vs.* Exuberancia.

Referencias

Roberto Arlt, *El juguete rabioso* (1926), Madrid, 1985.

Walter Benjamin, *Einbahnstraße* (1926), en *Gesammelte Schriften*, vol. 4, parte 1, Frankfurt, 1972.

Walter Benjamin, *Moskauer Tagebuch* (1926), Frankfurt, 1980.

Chronik 1926: Tag für Tag in Wort und Bild, Dortmund, 1985.

Meredith Etherington-Smith, *The Persistence of Memory: A Biography of Dalí*, Nueva York, 1993.

Peter Galison, "Aufbau/Bauhaus: Logical Positivism and Architectural Modernism", *Critical Inquiry 16* (1990): 709-752.

Federico García Lorca, "Oda a Salvador Dalí" (1926), en *Obras completas*, Madrid, 1971.

María Carmen García-Nieto, Javier M. Donézar y Luis López Puerta, *La dictadura, 1923-1930: Bases documentales de la España contemporánea*, vol. 7, Madrid, 1973.

Hans Ulrich Gumbrecht, "Fichier/Creativité", en *Théologiques* 2, núm. 1 (1994): 61-80.

Allan Janik y Stephen Toulmin, *Wittgenstein's Viena*, Nueva York, 1973.

Thomas Mann, *Unordnung und frühes Leid* (1926), en *Sämtliche Erzählungen*, Frankfurt, 1963.

Michael Nedo y Michele Ranchetti (eds.), *Wittgenstein: Sein Leben in Bildern und Texten*, Frankfurt, 1983.

Revista de Occidente.

Friedrich Sieburg, "Anbetung von Fahrstuehlen" (1926), en Anton Kaes (ed.), *Weimarer Republik: Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur, 1918-1933*, Stuttgart, 1983.

Robert Skidelsky, *John Maynard Keynes, II: The Economist as Savior, 1920-1937*, Nueva York, 1994.

Gustav Stresemann, "Student und Staat: Rede vor dem Verein Deutscher Studenten" (Berlín, 7 de julio de 1926), en *Reden und Schriften: Politik, Geschichte, Literatur, 1897-1926*, vol. 2, Dresde, 1926.

Ernst Toller, "Russische Reisebilder" (1926), en *Quer durch*, Munich, 1978.

B. Traven, *Das Totenschiff* (1926), Hamburgo, 1954.

Kristine von Soden y Maruta Schmidt (eds.), *Neue Frauen: Die zwanziger Jahre*, Berlín, 1988.

John Willett, *Art and Politics in the Weimar Period: The New Sobriety, 1917-1933*, Nueva York, 1978.

Konrad Wuensche, *Der Volksschullehrer Ludwig Wittgenstein: Mit neuen Dokumenten und Briefen aus den Jahren 1919-1926*, Frankfurt, 1985.

JAZZ

Durante la última conferencia de prensa que concedió Jack Dempsey en su campo de entrenamiento de Atlantic City, N. J., el miércoles 22 de septiembre, veinticuatro horas antes de su pelea por el título con Gene Tunney [véase Boxeo], el campeón de peso pesado está deseoso de mostrar que tiene los modales de un caballero:

> Dempsey llevaba un traje gris, un abrigo cruzado, pantalones blancos y una corbata azul de lazo. Mientras transcurría la entrevista, una furgoneta retrocedió por la calzada de ingreso, y dos hombres entraron en la casa para sacar los artículos que no pertenecían al hogar alquilado por el campeón, pues Dempsey ya ha terminado su residencia en West Atlantic City. Lo primero que intentaron tomar fue un aparato de radio, sobre el que se veían apilados algunos discos Victoria. "Esos discos no van, muchachos", exclamó el campeón cuando los empleados comenzaron a recogerlos. "Déjenlos arriba de esa mesa por ahora". Dempsey explicó que estaba tan entusiasmado como siempre con sus discos de jazz, que mezclaba cada tanto con alguno que otro vals. "Son un gran descanso a veces" (*New York Times*, 23 de septiembre).

Por supuesto, el entusiasmo de Dempsey por el jazz es parte de una imagen pública bien calculada. Por un lado, su imagen debe satisfacer su reputación de "Manassa Mauler", encarnación de la fuerza física primitiva. Por el otro, lucha por presentar al campeón como una alternativa a Tunney, quien es famoso por hacer alarde de sus gustos refinados: "Tras tomar una cena [...] se retiró a su cuarto y a su literatura" (*New York Times*, 23 de septiembre). El jazz es, acaso, la única forma cultural que combina los atributos de un gusto sofisticado y un crudo despliegue físico. Pero ¿alguien cree realmente la declaración de amor por el jazz de Dempsey si éste admite, al mismo tiempo, que ocasionalmente reemplaza el jazz por valses?

Sea cual sea la verdad, el campeón del mundo, de raza blanca, no es la única figura pública que exagera su gusto por el jazz, que es percibi-

do en estos tiempos como una expresión de la cultura afroamericana (Fordham, 20). Muchos escritores –especialmente en Europa– manifestarían bastante públicamente una preferencia por el gusto de Dempsey antes que por el de Tunney. El héroe de "Eine kleine Versicherungsgeschichte" ("Una pequeña historia de seguros") encuentra que escuchar jazz, además de consumir licor fuerte y café, y asistir a revistas metropolitanas, es un modo de aumentar su nivel energético [véase Bares, Revistas]: "Había levantado su decaída vitalidad con toda clase de jazz" (Brecht, 170). El poeta Johannes Becher lleva esta conexión entre música y energía física un paso más allá cuando, en un texto sobre prostitutas ("Dirnen"), describe la música gitana y el jazz como propiciando distintos ritmos de intercambio sexual:

> Carnes
> Amasándonos hasta convertirnos en carne para comer: nosotros,
> Abrazándonos, nos mezclamos uno en otro,
> ...rociando
> sonidos: ¡violines gitanos! Y arrasando articulaciones
> un remolino de huesos: la jazz-band.
> (Becher, p. 75)

El sexo físicamente satisfactorio es sexo que ha sido "intensificado" por el ritmo de otras culturas, y mientras los ritmos gitanos son asociados con lubricidad ("rociando sonidos"), el jazz sugiere destrucción ("arrasando articulaciones").

Aunque el jazz como concepto y metáfora evoca invariablemente escenas en las que el cuerpo humano es unido a ritmos intensos [véase Líneas de Montaje, Baile, Empleados], ciertamente no pertenece a esa serie de formas culturales que normalmente ponen lo superficial en contra de lo profundo, y el mero movimiento en contra de la expresión [véase Autenticidad *vs.* Artificialidad, Gomina, Palacios del Cine]. Los intelectuales blancos quieren encontrar en el jazz la esencia de una fuerza misteriosa para la que no tienen palabras apropiadas, pero que confunde sus jerarquías de valores, y entroniza a la cultura negra y pone a los cuerpos negros como objetos de deseo:

> Los negros están aquí. Toda Europa baila al son de sus banjos. Nosotros mismos no podemos evitar hacerlo. Algunos dicen que son los ritmos de Sodoma y Gomorra... ¿Por qué no podrían ser los del Paraíso? Aquí se fusionan el origen y la caída... aquí vemos la fusión del "mejor" y el "peor" arte. Estos negros vienen de las zonas oscuras de Nueva York. Allí fueron despreciados, fueron puestos fuera de la ley. Estas hermosas mujeres pueden haber sido salvadas de un *ghetto* escuálido, donde lavaban sus esplén-

> didos miembros con el agua usada antes para lavar los platos. Definitivamente, no son de la jungla –no nos engañemos. Sin embargo, son una raza nueva, intacta. Sus bailes surgen de su sangre y de su vida... Lo principal es la sangre del negro. Gotas de ella están cayendo en Europa –una tierra, seca durante mucho tiempo, y que casi ha dejado de respirar. ¿Es ésta la nube que se ve tan negra en el horizonte?... ¿Nos necesitan los negros, o es que nosotros los necesitamos, más bien, a ellos? (Goll, 257-258).

Lo que provoca esta reflexión es la imposibilidad de atribuir el jazz –con todas sus connotaciones de autenticidad– al continente africano, el cual, en el mapa mental de muchos intelectuales de Europa, es un reino de autenticidad y nostalgia [véase Centro *vs.* Periferia]. Dado que el jazz emerge de los suburbios miserables, pertenece precisamente al contexto social respecto del cual la cultura blanca pelea por declarar su superioridad.

Aquellos escritores que aceptan el desafío del jazz se sienten inspirados para intentar redefiniciones totales de la cultura. La cultura del presente es vista como centrada en un amor "apasionado" por la autenticidad y la realidad: "La música es el arte más auténtico de hoy –una música para los que no tienen nombre, escrita para las masas. No es importante si el buen jazz tiene o no un valor duradero, o si será reemplazado inmediatamente; en cualquier caso, su era ha llegado. Bullicioso y zumbón, juguetón y ligeramente sentimental, el jazz no tiene principio ni fin, con su paso rítmico, inmisericorde" (von Wedderkop, 253). Como parte y condensación de la realidad contemporánea, el jazz confía en la materia, en las cualidades físicas primarias del sonido, en lugar de en la expresión o la forma. Se vuelve así la esperanza de una cultura que está obsesionada con la pérdida de su estable fundamento [véase Incertidumbre *vs.* Realidad]. "La nuestra es una era de materia, no de forma, una era de cantidad, una era para la cual nada es más ridículo y superficial que la mera (y sublime) forma –el arte por el arte mismo. Nuestra era no busca el arte en la expresión, ni en la forma, sino en la materia permeada por el ritmo" (*ibid.*).

Con una falta de pretenciosidad rimbombante, y consistentemente pesadas connotaciones sexuales, los títulos de muchas grabaciones jazzísticas [véase Gramófonos] enfatizan la materia –especialmente la comida, que es algo para ser disfrutado: "Carne y Verduras", "Tirando cáscaras", "El Señor Jalea", "Mermelada de Clarinete", "Mostaza Caliente", "Chop Suey de Corneta". Estos títulos, así como el nombre de uno de los más famosos músicos de jazz, Jelly Roll Morton, indican una preferencia por comidas blandas y poco estructuradas. Esto refleja la percepción predominante respecto del jazz como música "sin principio ni fin", como una forma dinámica que disuelve todas las formas tradicionales de cultura. Al mismo tiempo, esos nombres y títulos refieren a los platos

sabrosos y condimentados del sur norteamericano, donde el jazz se originó –aunque los intérpretes y compositores más activos se han mudado al norte, sobre todo a Chicago (Fordham, 18ss.). En Chicago, el jazz ocupa el centro de la escena en algunos de los palacios de entretenimiento más famosos de la ciudad, como el Lincoln Gardens, y su sonido está siendo aligerado y pulido por jóvenes músicos blancos, como Benny Goodman, Bix Beiderbecke o Gene Krupa. Pero sobre todo, el jazz se ha vuelto la música de los bares prohibidos, donde el licor se vende y consume ilícitamente durante los años de la Ley Seca [véase Bares].

Los fanáticos y los críticos culturales, en su mayoría, perciben el jazz como el producto colectivo de una banda tras la cual los músicos individuales tienden a desaparecer: "El jazz es mayormente una música grupal, con improvisaciones que son sobre todo una cuestión de textura y trabajo de fino encaje, antes que corrientes de una nueva melodía espontánea" (Fordham, 21). Una decisión fuerte del líder de una banda de Chicago llamado Joe "King" Oliver rompe las reglas de acuerdo con las cuales esos grupos son constituidos. Integra al joven Louis Armstrong como segundo intérprete de corneta en su Creole Band, y esta movida desata un desarrollo que transforma el jazz, de producto de un grupo, a un medio para dar lugar a individualidades e improvisaciones impredecibles: "Armstrong fue [...] duplicando el número de notas que escurría dentro de un compás, y tocándolas con duraciones desiguales y con énfasis inesperados. La música empezó a desarrollar el ritmo de una marea, en lugar del tiempo rítmico de tipo *ragtime* que venía teniendo. También parecía construir sus improvisaciones sobre largos pasajes, como narraciones en miniatura" (véase Individualidad *vs.* Colectividad, Individualidad = Colectividad (Líder)]. Algunos músicos que trabajan dentro de la tradición de la interpretación seria en conciertos, como Igor Stravinsky o Paul Hindemith, admiten orgullosamente que integran "elementos de jazz" en sus composiciones (*Chronik*, 186). Pero muchos intelectuales europeos siguen resistiendo al jazz, como una forma predominantemente afroamericana. Para Thomas Mann, el jazz, el boxeo y el cine, no significan nada más que "crudeza y chatura" (Kolbe, 378). El filósofo y periodista Theodor Lessing se lamenta ruidosamente de lo ruidosa que es la cultura moderna [véase Gramófono] –aunque no sin cierta ambivalencia:

> Sólo recientemente nuestra cultura ha adoptado la costumbre de agregar el extraño efecto de la voz humana a la sorprendente panoplia de sonidos que incluye agresivos golpeteos sobre vidrio, estrujadas abruptas de papeles, caídas de acero, sombríos tonos de madera, paradas, golpeteos, ruido de aplausos. A la fuente de donde surge este sinsentido y esta diversión, le llamamos *jazz band*. Los Jays son una de tales *jazz bands* (Lessing, 232).

Las valoraciones de Lessing se sitúan entre los polos del "sinsentido y la diversión" a través de este texto. Es como si no se animase a arribar a una conclusión inequívocamente negativa. Al final de su ensayo, alaba tanto al jazz como a los Jays. Pero les niega las que, de acuerdo con los estándares occidentales, son las facultades más heroicas de la existencia humana –es decir, la capacidad de ser creativos y la capacidad de ser trágicos: "El vuelo libre les ha sido negado. Y cuando estos presuntuosos y bufones entran en el espacio libre de los cielos, se quedan mansos y desesperanzados. Se les ha negado su propia canción. No hay canción que estén forzados a cantar, pero tampoco hay nada que puedan simplemente imitar o repetir. Son genuinamente hermosos y estériles. Pero su vuelo transcurre sin tragedia" (233) [véase Acción *vs.* Impotencia (Tragedia)]. Obviamente, es difícil apreciar la fuerza de las formas culturales antes de que uno esté familiarizado con ellas.

Entradas vinculadas

Baile, Bares, Boxeo, Empleados, Gomina, Gramófonos, Líneas de Montaje, Palacios del Cine, Teatro de Revistas; Autenticidad *vs.* Artificialidad, Centro *vs.* Periferia, Individualidad *vs.* Colectividad, Incertidumbre *vs.* Realidad; Acción = Impotencia (Tragedia), Individualidad = Colectividad (Líder).

Referencias

Johannes R. Becher, *Maschinenrhythmen*, Berlín, 1926.
Bertolt Brecht, "Eine Kleine Versicherungsgeschichte" (1926), en *Gesammelte Werke*, vol. 11, Frankfurt, 1967.
Chronik 1926: Tag für Tag in Wort un Bild, Dortmund, 1985.
John Fordham, *Jazz: History, Instruments, Musicians, Recordings*, Londres, 1993.
Yvan Goll, "Die Neger erobern Europa" (1926), en Anton Kaes (ed.), *Weimarer Republik: Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur, 1918-1933.* Stuttgart, 1983.
Yasushi Ishii, "Recordings of 1926", manuscrito inédito, San Francisco, 1994.
Jürgen Kolbe (ed.), *Heller Zauber: Thomas Mann in Munich, 1894-1933*, Berlín, 1987.
Theodor Lessing, "Die Häher" (1926), en *"Ich warf eine Flaschenpost ins Eismeer der Geschichte": Essays und Feuilletons, 1923-1933*, Darmstadt, 1986.
New York Times.
Hermann von Wederkkop, "Wandlungen des Geschmacks" (1926), en Anton Kaes (ed.), *Weimarer Republik: Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur, 1918-1933*, Stuttgart, 1983.

LIGA DE NACIONES

El sábado 20 de marzo el filólogo, filósofo, novelista y antiguo rector de la Universidad de Salamanca, Miguel de Unamuno, escribe una carta a su amigo Jean Cassou desde la ciudad fronteriza vasca de Hendaya, donde vive, exilado por el gobierno militar español de Miguel Primo de Rivera. Unamuno está de un ánimo exultante, aunque expresa sus sentimientos en palabras de pena y preocupación: "¡Ah, mi querido Cassou, cómo se ahonda la tragedia de mi pobre España y de mi pobre corazón! Estoy empezando a perder la esperanza de que llegue a vivir para ver el sol de la justicia iluminando el país. Ginebra nos ha dado una buena lección, y el gobierno tiránico de Don Alfonso [...] tiene que haber entendido que para ganar voz y voto en la Liga de Naciones es preciso, primero, ser una nación" (Unamuno, 188-189) [véase Acción = Impotencia (Tragedia)]. La "buena lección" de Ginebra que menciona Unamuno es una gran derrota sufrida por la política exterior de España, sólo tres días antes, en la Liga de Naciones. Durante su sesión plenaria anual, en marzo, se esperaba que esta asamblea internacional aprobase la entrada de Alemania como nuevo miembro. El ideal de establecer una familia de naciones unidas por los objetivos comunes de la paz y la estabilidad territorial parecían, finalmente, haber prevalecido por sobre los intereses económicos y el resentimiento nacional que había dado forma al tratado de Versalles en 1919. Una de las condiciones prenegociadas para el regreso de Alemania a la escena de la política internacional era su participación, como miembro permanente, en el Consejo de Naciones, el equivalente en la Liga al poder Ejecutivo en un Estado. Pero Brasil, China, Polonia y España alteraron este escenario de armonía al hacer depender su voto favorable al ingreso de Alemania, de la aprobación de su propia representación permanente en el Consejo de Naciones. Individualmente, ninguno de esos cuatro países era suficientemente fuerte como para imponer su voluntad. Pero una decisión positiva sobre el ingreso de Alemania no podía alcanzarse sin ellos, dado que se requería votación unánime. Entonces, el plenario vota un cuarto intermedio el 17 de marzo (*Chronik*, 52ss.). Ésta es

la humillación nacional a la que se refiere Unamuno, y a la que el gobierno español reacciona anunciando su renuncia a la Liga de Naciones el 10 de junio (Langer, 992). Para Unamuno, la dignidad de una nación, de la que él cree que España carece, está encarnada en los valores éticos y el comportamiento público de sus representantes. Aunque al llamar a los miembros del gobierno de Primo de Rivera "tiranuelos de alquiler" él está apuntando explícitamente al desprecio de éstos por la opinión pública (Unamuno, 193), él presupone, en cierto modo paradójicamente, que la dignidad de la nación y de cada español –incluyendo la dignidad de aquellos que, como él, son perseguidos por el gobierno– está comprometida por los fallos de los políticos españoles. De acuerdo con su perspectiva, pertenecer a una nación es realmente análogo a ser miembro de una familia [véase Colectividad *vs.* Individualidad].

En el contexto de las inadecuadas expectativas surgidas de tal punto de vista, y de los discursos fuertemente idealistas que rodean a la Liga de Naciones, Carl Schmitt, un profesor de leyes de la Universidad de Bonn, publica un pequeño libro durante los días del debate por el ingreso de Alemania. Criticando la indistinción entre la semántica de la individualidad y la semántica de la colectividad dentro del concepto de nacionalidad [véase Colectividad = Individualidad (Líder)], así como la reducción de los intereses políticos potencialmente conflictivos al modelo de una disputa familiar, Schmitt quiere distinguir al Estado como sistema político, y respecto del pueblo o nación: "En verdad, el término *Völkerbund* se refiere a las relaciones entre los estados y sus gobiernos, no entre pueblos o –a pesar del nombre francés 'Societé des Nations' o el inglés 'League of Nations'– entre naciones" (Schmitt, 4ss.). Consiguientemente, la esfera de los políticos, en la que los políticos negocian sus relaciones de poder, debe ser distinguida del mundo como una comunidad de naciones. Sobre la base de distinciones de este tipo, Schmitt argumenta –en contra de aquellos que aclaman a la Liga de Naciones como la realización de un ideal utópico– que el reconocimiento de los intereses políticos particulares, de su inevitable conflicto, e incluso de una jerarquía en el reino del poder político, es una condición necesaria para que la Liga tenga éxito: "Nosotros no podemos resolver el problema del *Völkerbund* que llama a la despolitización. Un *Völkerbund* sólo puede existir hasta que al menos un poder mayor tenga interés político en él, o hasta que los pequeños poderes unidos en él se conviertan en un poder mayor. Un *Völkerbund* despolitizado ni sería políticamente interesante, ni haría ninguna contribución a la paz mundial" (6ss.). Para que exista el necesario conflicto político, cree Schmitt, los estados independientes deben ser definidos por las fronteras del territorio sobre el que tienen jurisdicción. Por tanto, la idea programática de trasladar la falta de fronteras de la humanidad a una realidad política sin claros límites territoriales [véase Centro = Peri-

feria (Infinitud)] es, de acuerdo con Schmitt, un peligro inmanente a la Liga de Naciones: "Sin fronteras, no hay jurisdicción" (5).

El análisis de Schmitt implica que la política internacional ha llegado a un *impasse* debido a que aquellos que quieren abrir y desarrollar ese espacio no entienden que éste sólo puede ser ocupado por estados territoriales independientes, mientras que aquellos que promueven y protegen intereses nacionales particulares y fronteras territoriales no están dispuestos a hacer la distinción que es necesaria entre naciones y Estados. Dado que, dentro del último grupo, el concepto de nación va en contra del reconocimiento de metas internacionales compartidas, la Liga de Naciones es crecientemente atacada por parte de diversos movimientos nacionales: "Ginebra [tiene] numerosos enemigos alrededor del mundo, de Chicherin a Mussolini y todos los demás nacionalistas. Carcajadas de desprecio venidas del infierno saludarán la caída de la democracia internacional" (*8 Uhr-Abendblatt*, 15 de marzo). Esto explica por qué el general Erich von Ludendorff, un veterano de la Gran Guerra que castiga al partido de Adolf Hitler por lo blando de su antisemitismo, alaba al "movimiento popular" por resistir una conspiración internacional de la que él acusa a los judíos, la Iglesia católica y la francmasonería: "El desarme está pensado para ser la carta de triunfo de su política, que corresponde completamente a la ideología de los judíos y los masones. El pueblo es conducido hacia la telaraña de los políticos judíos o, ellos confían, a la Ciudad de Dios de los católicos. Habiendo ya perdido, las naciones son ahora dejadas indefensas espiritualmente. Sólo el movimiento nacionalista ofreció una resistencia seria" (von Ludendorff, 54ss.).

Cuatro días después del cuarto intermedio en la asamblea plenaria de la Liga, el presidente alemán, Paul von Hindemburg, otro general de la Guerra Mundial, llega a Colonia para celebrar la retirada de las tropas francesas del Rin, cuyas tierras habían ocupado desde 1919 (*Chronik*, 32, 55). Hindemburg habla tanto a las asambleas nacionalistas como a sus adversarios, que alegan representar el internacionalismo en nombre de una tradición democrática alemana. Enfrenta así la tarea imposible de afirmar a un mismo tiempo la posición de aquellos que ven la liberación del Rin como una victoria sobre la Liga de Naciones, y la reacción de aquellos que la saludan como el resultado glorioso de la política de paz de la Liga: "Por la tarde, miles de veteranos de guerra nacionalistas se reunieron en la Platz der Republik para una procesión con antorchas, que generó un maravilloso y colorido espectáculo con sus cientos de banderas. En el Neuer Markt, sin embargo, ocurrió una nada imponente demostración republicana" (*Berliner Tageblatt*, marzo 21).

Una articulación diferente de la tensión entre los partidarios alemanes y los enemigos alemanes de "Ginebra" aparece en las formas conflictivas en que estructuran el tiempo histórico. Los nacionalistas dicen

que resistir y luchar contra las obligaciones emergentes del Tratado de Versalles es una precondición necesaria para el futuro de Alemania como nación –y por lo tanto están preocupados por mantener viva la memoria humillante de Versalles, como recurso motivacional. En contraste con ello, Gustav Stresemann, que encabeza la delegación alemana en Ginebra, ha concebido una política exterior de acuerdo con la cual el meticuloso cumplimiento del tratado de Versalles permitirá, en último término, que todos lo olviden –y de ese modo preparar el camino para un futuro disociado de aquel pasado vergonzoso [véase Presente *vs.* Pasado]. El viernes 10 de septiembre, tras meses de frenéticas negociaciones nacionales e internacionales (*Chronik*, 150ss.), Stresemann finalmente celebra el ingreso de Alemania en la Liga de Naciones con un discurso programático: "Lejos de mí hablar de los problemas del pasado. La tarea de la presente generación es mirar hacia el futuro. Permítanme enfatizar que si una larga deliberación ha precedido al ingreso de Alemania como miembro de la Liga de Naciones, esto puede ser garantía de estabilidad y fecundidad" (Stresemann, 303). Aristide Briand, el primer ministro y secretario de relaciones exteriores francés, expresa el mismo deseo de ruptura con el pasado cuando promete pelear contra cualquier urgencia futura por hacer la guerra: "Aquí el espíritu de la guerra no tiene lugar. Si éste nos levanta aquí a unos contra otros, si nos empuja, nosotros apartaremos la tentación, porque ése sería el camino a la guerra, el camino hacia la sangre, y no nuestro camino" (*Années-mémoire*, 69).

El 17 de marzo, una semana después de la entrada de Alemania en la Liga de Naciones, Briand y Stresemann se juntan para un almuerzo de trabajo en un pequeño hotel en el pueblo francés de Thoiry, cerca de la frontera suiza. Las tarjetas y las incontables ilustraciones de periódico que conmemoran su encuentro siguen el bien conocido patrón de mostrar a los delegados en la Liga de Naciones reunidos alrededor de una mesa. Véase a los representantes de naciones antiguamente rivales sentados juntos a una mesa para una larga discusión, sin traductores ni ningún otro testigo, parece cumplir el sueño de una política internacional que se parecerá a las relaciones privadas de una familia –incluso si el menú especial servido en ocasión del encuentro entre Briand y Stresemann obedece a las conocidas reglas de la escena diplomática internacional: "Selection of hors-d'oeuvres / Foie gras aspic / Trout au bleu / Chicken Henri IV / Duck with truffles and port / Peas fermière / Roast partridge canapé / Cheese plate / Fruit basket / Iced Vacherin" (*Années-mémoire*, 70). Menos de tres meses más tarde, el 10 de diciembre, Gustav Stresemann y Aristide Briand reciben juntos el premio Nobel de la paz. Pero a pesar de tal reconocimiento público, la integración de Alemania en la Liga de Naciones probablemente ha empobrecido, en lugar de hacer crecer, la reputación de esa institución. Mientras los partidarios de la Liga aún con-

fían en que ésta conducirá a la humanidad a una armonía supranacional futura, empiezan a darse cuenta de que, por el momento, ésta ha sido más burocráticamente complicada que políticamente eficiente: "Uno no puede subestimar la importancia de la Liga de Naciones. Pero no será difícil mostrar que los edictos de esta altamente respetable asamblea han existido mucho más en papel que en la realidad política. La Liga ha fracasado en su intento de extinguir los fuegos de crisis política que han estallado en todo el globo" (*8 Uhr-Abendblatt*, 15 de marzo). Esta incapacidad de los países para negociar un consenso estable y encontrar soluciones colectivamente vinculantes para los problemas internacionales se ha vuelto, por el momento, casi proverbial –tan es así, que un periodista puede usarlo como metáfora cuando censuran al campeón de boxeo Jack Dempsey por evitar peleas con sus múltiples desafiantes [véase Boxeo]: "Es más difícil tener un encuentro con Mr. Dempsey que ratificar un tratado entre naciones" (Dempsey y Demspey, 180).

Entradas vinculadas

Boxeo; Individualidad *vs.* Colectividad, Presente *vs.* Pasado; Acción = Impotencia (Tragedia), Autencitidad = Artificialidad (Vida), Centro = Periferia (Infinitud), Individualidad = Colectividad (Líder).

Referencias

8 Uhr-Abendblatt.
Les Années-mémoire: 1926, París, 1988.
Berliner Tageblatt.
Chronik 1926: Tag für Tag in Wort un Bild, Dortmund, 1985.
Jack Dempsey y Barbara Piattelli Dempsey, *Dempsey*, Nueva York, 1977.
William L. Langer, *An Encyclopedia of World History*, Boston, 1980.
General Ludendorff, *Vom Feldherrn zum Weltrevolutionär und Wegbereiter Deutscher Volksschöpfung, II: Meine Lebenserinnerungen von 1926 bis 1933*, Stuttgart, 1951.
Carl Schmitt, *Die Kernfrage des Völkerbundes*, Berlín, 1926.
Gustav Stresemann, "Deutschland Eintritt in der Völkerbund: Rede in der Völkerbundsversammlung in Genf, 10.9.1926", en *Reden und Schriften: Politik, Geschichte, Literatur, 1897-1926*, vol. 2, Dresde, 1926.
Miguel de Unamuno, *Epistolario inédito* (1926), Madrid, 1991.

LÍNEAS DE MONTAJE

Inventadas por Frederick Taylor y usadas por primera vez en la producción industrial por Henry Ford después de 1914, las líneas de montaje no son ya una innovación tecnológica excitante. Todos parecen estar familiarizados con su estructura y funcionamiento –ya sea por experiencia profesional directa, o a través del uso aún frecuente del concepto como metonimia para cualquier cosa que sea percibida como nueva (o aún como futurista) en el mundo del trabajo. Una línea de montaje consiste en una cadena sinfín que se mueve lentamente a través de las instalaciones de una fábrica, y sobre la cual grandes cantidades de un mismo producto son armadas a través de las operaciones repetidas y estandarizadas de trabajadores ubicados a lo largo de la cadena. Las líneas de montaje han revolucionado la vinculación del cuerpo de los trabajadores con el proceso de producción. Han invertido la relación tradicional entre el artesano y su producto: el operario se ha vuelto estacionario, mientras que el producto se mueve por la cadena, de modo que el progreso hacia su terminación es visible. El cuerpo de cada operario ejecuta, una y otra vez, la misma operación, y el paso de esa repetición está dictado por el movimiento de la cadena. El cuerpo del operario entra pues en un acoplamiento doblemente estructural con la cadena como dispositivo técnico. No sólo la velocidad de movimientos del cuerpo depende de la velocidad de la cadena, sino que la complementariedad entre las operaciones individuales ejecutadas por los cuerpos de diferentes operarios transforma esos cuerpos, junto con la cadena, en una gigantesca y compleja máquina productiva. La línea de montaje es emblema de una doble división del trabajo –entre trabajadores individuales, y entre los cuerpos de los trabajadores y un dispositivo técnico. Durante el proceso de producción, sin embargo, esta máquina compleja excluye la mente del operario. Se supone que el operario no conversa con sus colegas (muy a menudo, el ruido en la fábrica y la distancia entre operarios hace que esta comunicación sea físicamente imposible). Cuanto menos individualizados (es decir, más estandarizados) sean los movimientos de los operarios, mejor encajan en el proceso

general de producción y más contribuyen a su eficiencia. Ningún trabajador individual –y ni siquiera el grupo completo de los trabajadores de una línea– puede reclamar para sí haber sido el creador del producto que manufacturan.

Algunas visiones estereotipadas de la producción industrial hacen asociaciones recurrentes entre la línea de montaje y su entorno. Los cuerpos que se muestran junto a la línea son exclusivamente masculinos, mientras que las mujeres aparecen, o bien sentadas frente a mesas individuales de producción, o ejecutando tareas de montaje en sus casas (von Soden and Schmidt, 32ss.). Sin embargo, es interesante ver que las mujeres pueden ser vistas como los productos que son manufacturados en serie en las líneas de montaje. Una caricatura alemana muestra una línea de bailarinas de teatro de revistas (el grupo más famoso en Alemania es el de las Tiller Girls) emergiendo del edificio de una fábrica sobre una línea de montaje. La viñeta deja claro que el papel del productor, que ha sido usurpado a los trabajadores, está ahora ocupado por otro sujeto masculino: "Ford se hace cargo de la producción de Tiller Girls" (Jelavich, 182) [véase Teatro de Revistas]. Más que en cualquier otra zona de la producción, la línea de montaje invade la industria del automóvil –incluso en Francia, donde la tecnología industrial está sólo comenzando a ponerse al día con los estándares norteamericanos, ingleses y alemanes (*Années-mémoire*, 174). Esta asociación de autos con líneas de montaje apoya su función discursiva como metonimia no sólo de la más avanzada tecnología industrial, sino de una muy debatida doble paradoja en el centro del capitalismo. Como una racionalización de la producción [véase Sobriedad *vs.* Exuberancia], las líneas de montaje hacen posible el aumento de jornales y, simultáneamente, la baja de precios de los productos en el mercado. Visto desde este primer ángulo paradójico –que es el ángulo frecuentemente citado de Henry Ford (Lethen, 20ss.)– la alienación de los trabajadores respecto de sus productos, tal como les viene impuesta por el nuevo modo de producción, parece incrementar las oportunidades de que puedan comprarse un auto [véase Automóviles]. Un artículo en el *Berliner Tageblatt* del 8 de agosto sobre "tiempo de trabajo en América" extrae la que parece ser la conclusión lógica de tal razonamiento: cuanto más eficientemente use el trabajo el mundo de los negocios y la industria, mayor es la posibilidad de que la clase trabajadora y la clase media baja sea capaz de participar en las bendiciones materiales de la producción capitalista.

En lugar de estar divididas (o al menos, ser ambivalentes), las opiniones sobre tales formas de "trabajo racionalizado" son casi unánimemente positivas a través de todo el espectro político e ideológico. Los socialistas y los industrialistas mayormente coinciden en sus esfuerzos retóricos por minimizar los efectos alienantes de la línea de montaje, como la reducción de cada operario a una y sólo una función dentro del proce-

so productivo, o la utilización del cuerpo del operario para uno y sólo un movimiento: "Cuando el operario mira atrás y adelante desde su punto al costado de la línea de montaje, se ve a sí mismo participando, a través de su papel inteligentemente limitado, en un trabajo colectivo colosal" (Gottl-Ottlilienfeld, 17). Como autor politizado con un orgulloso pasado revolucionario, y como viajero entusiasta en la Unión Soviética, Ernst Toller se sorprendió al principio al ver métodos similares llevados hasta el extremo por la autodeclarada sociedad comunista. En una "fábrica experimental" de Moscú, los cuerpos de los operarios están literalmente adosados a las máquinas –con el fin obvio de eliminar completamente a la mente como obstáculo potencial para la estandarización de sus movimientos: "Una máquina enseña la posición correcta para martillar. El brazo del obrero está unido a un martillo mecánico que agarra su mano. El brazo reproduce los movimientos del martillo por media hora, hasta que se ha adaptado completamente a este ritmo mecánico" (Toller, 122). Aunque el impulso inicial de Toller es a protestar contra tal "mecanización del hombre", tal "sofocamiento de toda creatividad humana", éste rápidamente acepta agradecido una interpretación del director de la fabrica experimental [véase Ingenieros], de acuerdo con la cual la extrema racionalización del trabajo sería la condición necesaria para una mayor productividad y, sobre todo, para un aumento del tiempo de ocio en el futuro socialista [véase Presente = Pasado (Eternidad)]. "A través de nuestra investigación esperamos asegurar que un trabajo determinado, que antes llevaba ocho horas a un trabajador, requerirá en el futuro sólo dos o tres" (123).

Aunque opiniones similares han sido canonizadas en la Unión Soviética desde que Lenin formuló por primera vez el proyecto de integrar la línea de montaje en el sistema socialista emergente (*Die wilden Zwanziger*, 162-163), algunos observadores se mantienen escépticos. Después de menos de un mes en Moscú –y a pesar de su desesperado deseo de ser impresionado por la nueva sociedad (un deseo que, por lo menos, comparte con Ernst Toller)– Walter Benjamin expresa perplejidad acerca de la prevaleciente actitud acrítica respecto de la tecnología en la Unión Soviética: "Todo lo que sea técnico es sacrosanto aquí; nada es tomado más en serio que la tecnología" (Benjamin, 82). En el discurso expresionista del poeta comunista Johannes R. Becher, los hombres adosados a las máquinas pertenecen a la escenografía de un mundo contemporáneo de producción que él constantemente pinta como una pesadilla: "Hombres-máquina construí, doce por día. / Sin cabeza y con troncos alados; miles de miembros: / pinzas, martillos; raja en el estómago para relinchar" (Becher, 132). El nombre del poema "I" detrás de esta fantasía, sin embargo, es "Director S. del Acero Ltd". Es una cuestión abierta si Becher aplicaría la misma imaginería a los cuerpos de los obreros soviéticos adosados

a las máquinas soviéticas. Pues la optimización de los modos tayloristas de producción industrial –dentro de un orden político comunista y para beneficio de una sociedad socialista– aparece como una visión viable de redención futura de una sociedad basada en clases.

Entradas vinculadas

Automóviles, Ingenieros, Teatro de Revistas; Sobriedad *vs.* Exuberancia; Presente = Pasado (Eternidad).

Referencias

Les années-mémoire: 1926, París, 1988.
Johannes R. Becher, *Maschinenrhytmen*, Berlín, 1926.
Walter Benjamin, *Moskauer Tagebuch* (9 de diciembre 1926 - 1 de febrero 1927), Frankfurt, 1980.
Berliner Tageblatt.
Peter Jelavich, *Berlin Cabaret*, Cambridge, Mass., 1993.
Friedrich Gottl-Ottlilienfeld, *Fordismus: Über Industrie und technische Vernunft*, Jena, 1926.
Helmuth Lethen, *Neue Sachlichkeit, 1924-1932: Studien zur Literatur des "Weissen Sozialismus"*, Stuttgart, 1970.
Kristine von Soden and Maruta Schmidt (eds.), *Neue Frauen: Die zwanziger Jahre*, Berlín, 1988.
Ernst Toller, *Russische Reisebilder* (1926), en *Quer durch: Reisebilder und Reden*, Heidelberg, 1978.
Die wilden Zwanziger: Weimar und die Welt, 1919-1933, Berlín, 1986.

MOMIAS

A comienzos del año, la pequeña comunidad internacional de egiptólogos, millones de lectores de periódicos, el gobierno egipcio y hasta el rey George de Inglaterra se ven envueltos en un largo debate acerca de los restos del faraón Tutankamón, muerto alrededor del 1337 a. C., a la edad aproximada de dieciocho años (El Mallakh y Brackmann, 166ss.). Su tumba, casi intocada por los ladrones, fue descubierta en 1922. El arqueólogo británico Howard Carter exploró pacientemente unas cuantas de sus cámaras, clasificando miríadas de artefactos y, finalmente, en octubre de 1925, penetró en el pequeño cuarto que contenía el sarcófago de Tutankamón. Tras la apertura sucesiva de cuatro ataúdes, encerrados uno dentro del otro, Carter encontró el cuerpo embalsamado del joven faraón y removió sus vendajes de lino. Estas acciones ya han generado calientes discusiones acerca de la legitimidad moral de perturbar a los muertos sin haber obtenido su consentimiento en vida [véase Cremación], y ahora surge otra cuestión: ¿debe el cuerpo de Tutankamón devolverse a su sarcófago y a su lugar original de descanso, o debe ponerse en exhibición permanente en un museo en El Cairo, Londres o Nueva York? Carter cuenta "más de 12 300 visitantes a la tumba y unas 270 al laboratorio" entre enero y marzo (Carter, XX; El Mallakh y Brackmann, 144ss.), pero el gobierno egipcio espera que el esplendor funerario de Tutankamón atraerá aún más turistas si se hace fácilmente accesible al público. La actitud de parte de los egipcios está fortalecida por su deseo de marcar una posición nacionalista al resistir la opinión mundial, que favorece la restitución del cuerpo del faraón al lugar en donde fue encontrado.

¿Cómo es que la tumba de un joven rey se vuelve el foco de tal preocupación mundial? Los objetos que contiene no son más hermosos que aquellos encontrados en los demás sitios excavados de Egipto; y los historiadores tienen poco que decir sobre Tutankamón, aparte del hecho de que fue una figura política y culturalmente importante durante su breve reinado. En noviembre, mientras Howard Carter escribe el prefacio al segundo volumen de su estudio relativo a la tumba, lucha por en-

contrar la razón de tal fascinación. Por cierto, él no cree en poderes mágicos o en los espíritus de ultratumba que la imaginación europea ha asociado desde hace mucho tiempo con tales sitios: "No es mi intención repetir las ridículas historias que han sido inventadas acerca de los peligros que acechan, por así decirlo, en estas tumbas, para destruir al intruso. Cuentos similares han sido un lugar común de la ficción durante muchos años; hay muchas variantes de la historia de fantasmas ordinaria, y pueden ser aceptables como formas legítimas de entretenimiento literario" (XXV). Carter se acerca a la fuente de su "reverente" y "confusa, casi aplastante" emoción (VII) cuando recuerda que los preciosos objetos descubiertos en la antecámara de la tumba, en vez de impresionarlo con su valor o con su posible significado histórico, evocaron la historia de una forma de privacidad hace mucho tiempo perdida: "Una miscelánea casi incongruente de objetos y mobiliario, cofres y camas, sillas, apoyapiés, carros y estatuas, llenaban la antecámara. Eran suficientemente heterogéneos –aunque exhibían, en no pocos casos, un cuidado arte, lleno de afecto doméstico– como para que nos preguntásemos si, buscando la tumba de un faraón, no habíamos encontrado la tumba de un niño" (IX). Pero la mediación de un mundo remoto a través de estos artefactos se torna misteriosa inmediatez, mientras el arqueólogo mira finalmente a la cara de Tutankamón y ve el pasado convirtiéndose en presente:

> Las experiencias excitantes [...] fueron muchas, pero ahora parece, cuando miro atrás, que fue cuando la última de las vendas había sido removida, y los rasgos del joven rey fueron finalmente revelados, que el *summum* de esas impresiones conmovedoras fue finalmente alcanzado. El joven faraón estaba finalmente ante nosotros: ¡un oscuro y efímero gobernante, dejando de ser la mera sombra de un nombre, había reingresado, después de más de tres mil años, en el mundo de la realidad y la historia! ¡He aquí el clímax de nuestras largas investigaciones! La tumba había revelado su secreto; el mensaje del pasado había alcanzado el presente, pese a la carga del tiempo y a la erosión de tantos años (XXIII).

La emoción de Carter no tiene que ver con la belleza o con el conocimiento histórico. Lo que anima su búsqueda es un deseo paralelo y complementario con las aspiraciones de aquellos que buscan activamente el peligro letal, a efectos de hacer de la muerte una parte de sus vidas [véase Aeroplanos, Boxeo, Corridas de Toros, Resistencia, Artistas del Hambre, Montañismo, Inmanencia = Trascendencia (Muerte)]. Allí donde los atletas y los aviadores empujan sus cuerpos hasta el punto en que la vida se encuentra con la muerte, los arqueólogos –mostrando una extraña similaridad con el gramófono en este aspecto– hacen posible, a través de su trabajo lento y meticuloso, que la vida del pasado cruce la

frontera de la muerte y "reingrese en el mundo de la realidad y la historia... pese a la carga del tiempo y a la erosión de tantos años". La cara del faraón Tutankamón es la cara del pasado vuelto a la vida y, al mismo tiempo, la cara de un individuo muerto hecho presente [véase Individualidad *vs.* Colectividad]. Carter titula así dos importantes secciones de su libro –la biografía del rey y las fotografías de su esqueleto– con una sola palabra: el nombre del faraón (11, 112). Pues es el objetivo último de Carter el proporcionar un encuentro con "Tutankamón" mismo.

Quitar las vendas al cuerpo de Tutankamón no es más que el pico de una gran ola contemporánea de "egiptomanía". Lo que más fascina a los lectores de Howard Carter –la capacidad de una persona para anticipar y confrontar su propia muerte– [véase Cremación] está ahora siendo identificado, con claridad creciente, como el elemento constitutivo de la antigua cultura egipcia. Pero este descubrimiento no puede explicar completamente por qué la egiptomanía se está transformando en "tutanmanía" (El Mallakh y Brackmann, 120ss.). La industria de la moda adopta los estilos, colores y ornamentos de las ropas halladas en la tumba de Tutankamón. Los paraguas Tutankamón y los bastones Tutankamón se venden por todas partes. El Hotel Pennsylvania, en Nueva York, publicitan el sonido de la popular banda de Vicente López como "Tut-music", y cientos de nuevos productos que llevan la marca "Tutankamón" son enviados a la Oficina de Patentes de los Estados Unidos. Aunque la cara del faraón hace presente la otredad de una muerte individual, tales productos y marcas descansan en el atractivo de la otredad cultural del antiguo Egipto en medio de la vida cotidiana moderna (Clifford, 1-17) [véase Centro *vs.* Periferia]. Por esto, una reseña de Walter Benjamin condena, con una fuerte ironía que no le es característica, a una guía de turismo que presenta los antiguos mitos egipcios desde el punto de vista de la racionalidad del siglo XX: "'Quienquiera que desee vengarse de los muertos y expulsar a alguien del paraíso, sólo necesita borrar con un cincel el nombre del muerto, y el pobre hombre perderá toda su vida eterna. Éstos eran los pensamientos, muy infantiles, asociados con la idea de la inmortalidad'. ¡No, Señor Autor! Éstos son los pensamientos, verdaderamente infantiles, necesarios para un viaje de turismo a Egipto" (Benjamin, 34). La tensión entre la posición de Benjamin y la posición del libro que está reseñando es el mejor ejemplo de la distancia que separa a aquellos que enfatizan la otredad de las culturas remotas revividas, de aquellos que tratan de integrar tales culturas en la genealogía histórica de su propia tradición judeo-cristiana. En este espíritu, un artículo publicado el 2 de octubre en la revista argentina *Caras y Caretas*, bajo el título "Un rey de la antigua Caldea, hace cinco mil años, amasó riquezas superiores a las de Tutankamón", propone una extraña competencia entre los artefactos excavados en la bíblica ciudad de Ur, y los descubrimientos de Carter:

"Los detalles de los vestidos y los peinados son de un sorprendente realismo. Los rasgos faciales parecen vibrantes de vida... Se han encontrado muchas joyas y, sin miedo a exagerar, puede afirmarse que los tesoros del rey Ur-Engur sobrepasan a aquellos del ya famoso y muy publicitado Tutankamón" [véase Centro = Periferia (Infinitud), Presente = Pasado (Eternidad)].

La edición dominical del *Berliner Tageblatt* del 25 de marzo contiene un largo ensayo que narra una excursión a Spree Forest, dos horas de tren al este de Berlín. Refiriéndose al principio irónicamente al viaje como a una "expedición", el autor termina entrando en un solemne discurso que, en su *pathos*, rivaliza con la descripción que hace Howard Carter de la extracción de las vendas del cuerpo de Tutankamón. Ha decidido visitar la selva porque está intrigado por la apariencia y la conducta inusual de una campesina que viene regularmente a Berlín a vender huevos, manteca y aves de corral:

> Su sombrero negro, que no se parece nada al de Gretchen, nada como un extraño pájaro acuático entre la multitud de sombreros a la moda; su larga y rígida falda golpea con un ritmo que nos es extraño. A pesar de su frialdad nórdica, ella es de algún modo exótica. No ha sido ella afectada aún por la tendencia mundial a nivelarlo todo. Uno percibe eso de alguna manera: en contraste con usted o yo, quienes "recién llegamos", ella es una nativa, alguien que posee algo resuelto, una clara e innata distinción.

La primera capa de otredad que el periodista de Berlín descubre en la cercana-pero-remota Spree Forest es la banalidad que está por todas partes en las calles de Kottbus, su centro administrativo. Rápidamente, sin embargo, él se percata de formas culturales más arcaicas y de un extraño acento lingüístico, los cuales son, ambos, característicos de una tribu eslava conocida como los Wends. En el punto en que un imposiblemente presente pasado se compromete en un encuentro improbable con la otredad cultural, el autor llega hasta unas momias –en lo profundo de una cripta de la iglesia local. Aunque estas momias tienen sólo doscientos años y carecen de cualquier relación con la cultura eslava, inspiran en quien las contempla la misma reverencia que Carter siente en la tumba de Tutankamón. Comprimiendo la distancia histórica y con un pie a cada lado de las fronteras de la muerte, traen el pasado a la vida:

> ¡Tutankamón en la Spree Forest! La iglesia tiene una cripta, con una docena de ataúdes de madera sin sellar. Abriéndolos, uno se encuentra con auténticas y sorprendentemente bien preservadas momias. No son tan antiguas como las momias egipcias, pero, hábilmente embalsamadas, han sobrevivido al aire y la humedad durante doscientos años. Hay un oficial

de los tiempos de Federico Guillermo I, con un esqueleto seco que hace recordar al de Ramsés II en el Museo de El Cairo. Las sedas que lo rodean y el cuero de sus altas botas de montar están muy bien preservados. Después de doscientos años, su sombrero de tres picos todavía está apretado bajo su brazo. Junto a él yace una mujer joven con su niño recién nacido; luego hay algunas otras momias masculinas. No es diferente de *Sakkara*.

La interpretación y su deseo inherente de profundidad es lo que lleva a tales encuentros [véase Autenticidad *vs.* Artificialidad]. El cuerpo de Tutankamón descansa en la cámara más profunda de una tumba, en el último de cuatro ataúdes sucesivos. El proceso de descubrirlo y quitarle las vendas requiere un enorme conocimiento histórico y capacidad técnica, y culmina en una experiencia que es aplastante –y de algún modo definitiva. Pero mientras que ésa es una experiencia de autenticidad, puesto que permite a concretas reliquias del pasado el ingresar en la inmediatez física del presente, es también una experiencia condenada a permanecer siempre sin poder ser completamente satisfecha. Igual que el cuerpo de Tutankamón, del que los embalsamadores han extraído el cerebro y los órganos internos, su rostro ni "contiene" ni "deja ver" la esencia de su vida. Howard Carter da una buena explicación histórica para el modo en que los artefactos del antiguo Egipto resisten la interpretación y la reconstrucción: "Mucho debe permanecer oscuro e incomprensible sobre la vida de los antiguos egipcios [...] pues la idea central detrás de los cultos por los que se nos revelan a nosotros, era el lograr hacer claro para los vivientes aquello que los esperaba después de morir" (Carter, XXIV). Las momias egipcias, en lugar de apuntar hacia un sentido, están allí sólo por sí mismas –al mismo tiempo que confieren un tenue halo de presencia sobre las subjetividades muertas a las que apuntan. Si el frágil cuerpo de Tutankamón es un velo tras el cual nada puede ser descubierto –su "condición hizo que el uso de rayos X fuese imposible" (XXII)– su dorado sarcófago exterior es una superficie pulida que refleja (y rechaza) la mirada del arqueólogo [véase Baile, Gomina]. Resaltando la distancia cultural que separa a los observadores modernos respecto del mundo de su imaginación histórica, esta superficie brillante también intensifica la fascinación que genera la "Tutanmanía". En último término, puede vivir sólo en la medida en que el cuerpo del faraón muerto sea restituido a su distancia original respecto del presente. El domingo 31 de octubre, Howard Carter vuelve a vendar el cadáver de Tutankamón. "Descansará en su tumba, encerrado en su sarcófago" (XXIII).

Entradas vinculadas

Aeroplanos, Artistas del Hambre, Baile, Boxeo, Corridas de Toros, Cremación, Gomina, Gramófonos, Montañismo, Resistencia; Autenticidad *vs.* Artificialidad,

Centro *vs.* Periferia, Individualidad *vs.* Colectividad; Centro = Periferia (Infinitud), Inmanencia = Trascendencia (Muerte), Presente = Pasado (Eternidad).

Referencias

Walter Benjamin, "Rezension von Hans Bethge, *Ägyptische Reise: Ein Tagebuch*" (1926), en *Gesammelte Schriften*, vol. 3, Frankfurt, 1972.
Berliner Tageblatt.
Caras y Caretas.
Howard Carter, *The Tomb of Tut-ankh-Amen, Discovered by the Late Earl of Carnavon and Howard Carter*, vol. 2, Londres, 1927.
James Clifford, "The Pure Products Go Crazy", en *The Predicament of Culture*, Cambridge, Mass., 1988.
Kamal El Mallakh y Arnold C. Brackmann, *The Gold of Tutankhamen*, Nueva York, 1978.

MONTAÑISMO

Silencio y eternidad: tales son las cualidades que Hart Crane asocia con el sublime paisaje que evoca en su poema "North Labrador": "Tierra de delgado hielo / Abrazada por los arcos de un cielo de yeso gris, / Lanzándose silenciosa / Hacia la eternidad" (Crane, 21) [véase Silencio *vs.* Ruido, Presente = Pasado (Eternidad)]. La naturaleza nórdica, aunque inspira un temor reverencial con su frialdad e indiferencia, es presentada como objeto de un potencial deseo erótico –"potencial" porque ningún ser humano ha sido expuesto nunca a sus tentaciones y porque, por ello mismo, ninguna mirada humana ha despertado jamás esa sexualidad: "¿Ninguno ha venido aquí a ganarte, / O te ha dejado con el más imperceptible de los rubores / bajo tus senos relucientes? / ¿No recuerdas, Novia Sombría?" Las preguntas permanecen sin respuesta. Pues aunque el hielo y el silencio están sujetos al "cambio de momentos", como estructuras temporales elementales, ellos no hospedan ninguna forma de vida capaz de transformar estos ritmos incambiados en una historia para ser recordada [véase Presente *vs.* Pasado]. La sexualidad que Crane asocia con las heladas montañas de North Labrador puede ser sólo atribuida a las montañas en sí mismas: "Fríamente silencioso, sólo es el cambio de momentos / Lo que viaja hacia la no-primavera— / Sin nacimiento, sin muerte, sin tiempo ni sol / Por respuesta".

En su número del 6 de noviembre, la revista bonaerense *Caras y Caretas* publica un poema titulado "Desde los Andes" que es también una evocación lírica de un paisaje helado y montañoso de Sudamérica. Pero este poema difiere del de Crane en que explícitamente presenta y narra la confrontación del hombre con los elementos naturales. Esta confrontación toma la forma de una tensión entre un sujeto que tiene todos los rasgos convencionales del poeta romántico, y la aplastante cercanía de las montañas, en las que el sujeto romántico siente la presencia de la muerte [véase Inmanencia = Trascendencia (Muerte)]. En su orgullosa soledad y su "satánico" cinismo, el "yo" lírico rivaliza al principio con la frialdad de la naturaleza circundante:

Mi inmoderado orgullo satánico
Finalmente pisó, bajo su pie triunfante,
La cima de las cumbres, nunca antes holladas,
Ni siquiera por las águilas doradas...
El cielo lamenta mi pena... y todo
Es cancelado por la oscuridad y deshecho por los pantanos,
Y sobre el hielo de la cima, alta y erguida,

Mi alma está tan congelada que no se da cuenta,
Que aullando sobre el cadáver de mi vida
Está el gigantesco oso negro de la muerte

Mientras que el poema de Crane no involucra una subjetividad explícita cuya imaginación pudiera transformar las montañas de North Labrador en un cuerpo erótico, la amenaza mortal de las montañas de "Desde los Andes" finalmente –y paradójicamente– templa los espacios helados del alma del observador. La presencia amenazante de la naturaleza imbuye a la vista que tiene el poeta-observador de su propia existencia con una insidiosa ansiedad que agranda e intensifica su sensación de estar vivo:

La oscuridad se esparció y se hizo más densa,
Casi palpable, como algo vivo;
Y una convulsiva angustia sacudió
La paz congelada de la inmensa montaña...

Y hubo un silencio de pena pensativa
Que, pensando, aumenta su pena...
¡La vida se volvió más sensitiva,
Y la emoción, más profunda y más intensa!

El hielo y la nieve, las montañas y el frío, parecen evocar, regular e invariablemente, tales asociaciones con la muerte y la sexualidad. Incluso un modesto soneto sobre el mes de enero, publicado en la madrileña revista *Blanco y Negro* impone esta doble connotación a la descripción de unas flores heladas, un símbolo canónico de la domesticación de la naturaleza sublime: "Blanca curva de flores congeladas, / ... / ¿Eres el velo de una novia? ¿Una mortaja? / ¿Un sepulcro blanco? ¿Un tabernáculo perlado? / ¿Relámpago de muerte o resplandor de luna?"

Pero la montañas heladas, peligro mortal y deseo erótico, no son exclusivamente una costumbre poética. Con la misma regularidad que en los textos líricos, las montañas aparecen como paisaje de muerte en las noticias diarias: "Los dos estudiantes de Munich que, como se ha reportado, se habían perdido desde que salieron de Innsbruck para internarse

en las montañas, fueron encontrados muertos en la ladera oeste del 'Wilder Kayser'" (*Berlinen Morgenpost*, 25 de julio) [véase Cremación]. El *New York Times* presenta una "sombría tragedia del Norte" en su primera página del 25 de septiembre, bajo un titular que, una vez más, juega con los motivos del hielo y la muerte violenta: "Esquimal asesinó al Prof. Marvin...; Confiesa el crimen del Ártico de hace diecisiete años; víctima, reportada ahogada, recibió un disparo". Lo que sigue son complicadas pero inconclusivas conjeturas acerca de por qué "dos muchachos esquimales" asesinaron al joven profesor de Cornell Ross G. Marvin, durante una expedición al Polo Norte en 1909 [véase Crimen, Polaridades]. Pero el despliegue de detalles fácticos tiende a desaparecer tras las poderosas imágenes del "Crimen del Ártico" reiteradas en muchos periódicos: "Koodlooktoo dice explorador enloqueció y dejó morir a otro esquimal... Declaran que inventaron la historia del ahogamiento por miedo a la ira del hombre blanco". Ni en poemas ni en historias de periódicos, la asociación de montañas heladas y muerte requiere de explicación alguna. El filósofo Theodor Lessing no puede imaginar a montañistas como otra cosa que como "colgando sobre el abismo" (Lessing, 142), y el poeta comunista Johannes Becher evoca el paisaje alpino de Davos como un lugar natural para que la gente rica muera: "Durante años, sin embargo, unos pocos hubieron de sentarse / En bancos de madera en Davos, escupiendo los pulmones; así / nosotros cuidamos de nosotros mismos: angurrienta decadencia" (Becher, 103). Sólo Egon Erwin Kisch, un periodista, parece discutir la tensión entre la imagen clásica de las montañas como un entorno idílico, y su función escénica, como teatro para la muerte y el crimen. Kisch comienza su ensayo "Verbrechen in der Hochalpen" ("Crimen en los Alpes Altos") con una evocación de todos los tradicionalmente positivos lugares comunes y expectativas relacionadas con los paisajes alpinos: "Arriba, en las pasturas de las tierras altas, no hay pecado, mucho menos crimen, que no sea inconcebible: suavemente pasta el corderito, tiernamente dice la mujer americana 'Qué amoroso', buenas vacas naturales observan a los turistas, y el lechero canta en falsete" (106). Este comienzo irónico es seguido por una larga lista de "escenas y recuerdos de violencia y homicidio", decorados con incontables detalles macabros: cazadores furtivos matando gendarmes, guías asesinando gente en *cottages*, amantes tiroteando a sus rivales y numerosos cuerpos, perfectamente conservados, descubiertos años después de su muerte en desiertos de nieve y hielo. Kisch examina varias explicaciones racionales para este frecuente uso de los paisajes montañosos como escenario de muerte y violencia –sólo para rechazarlos a todos. Concluye, simplemente, afirmando su conciencia acerca de la manera en que las montañas son transformadas en un misteriosamente idílico mundo: "Puedo volver a salir e ir a ver los bosques, las montañas y las cabañas donde la paz y la civiliza-

ción se sienten como en casa. El sol se pone, y todo es iluminado por un resplandor de felicidad. Pero ya no me engaño" (109).

Kisch está igualmente familiarizado con la asociación complementaria, según la cual los escenarios montañosos se vuelven lugar de dramáticas aventuras sexuales. En su drama histórico acerca del coronel Redl, el principal del servicio de inteligencia austríaco que vende secretos a extorsionadores cuando éstos amenazan revelar su homosexualidad [véase Gramófonos], Kisch pone a Redl invitando a su amante a las montañas, con el objetivo de distanciarlo de la tentación heterosexual: "Quiero apartarte de los colmillos de esa mujer. Es una bruja, te lo aseguro. Ven conmigo –haremos un viaje espléndido entre las montañas... Iremos en coche. En un coche deportivo –te compraré un coche deportivo" (40ss.). Con fuerte inspiración freudiana, Arthur Schnitzler, en su *Traumnovelle* (*Historia soñada*), retrata las confusiones de una pareja casada mientras luchan por recobrar la tensión erótica y la armonía de los primeros días de su relación. La memoria de la atracción sexual que originalmente sintieron los lleva a unas vacaciones que pasaron una vez en los Alpes del sudeste:

> Era un hermoso atardecer de verano en Lake Wörther, justo antes de nuestro compromiso, y un joven muy atractivo se paró delante de mi ventana, que se abría sobre una ancha y espaciosa pradera. Mientras hablábamos, pensé para mí misma –escuchen esto: "¡Qué joven más atractivo es éste! Sólo tendría que decir una palabra –la palabra adecuada, por supuesto– y yo me iría con él a la pradera o al bosque... Y esta noche le permitiría que hiciese conmigo lo que quisiese" (Schnitzler, 13-14).

Si Schnitzler proyecta el deseo erótico y los paisajes montañosos en el pasado, G. W. Pabst, un director de cine austríaco a quien Freud mismo admira profundamente, lo proyecta en el futuro. Su película *Geheimnisse einer Seele* (*Secretos de un alma*) cuenta la historia de un químico, el Dr. Martin Fellmann. Perseguido por traumáticos recuerdos infantiles, y movido por la culpa en un matrimonio que ha permanecido sin hijos durante muchos años, se ha vuelto impotente, y está obsesionado con alucinaciones acerca de matar a su mujer. Una cura freudiana ofrece redención de sus sufrimientos al Dr. Fellmann y renueva su vitalidad sexual. Las escenas finales de la película muestran a la pareja reconciliada y a su nuevo bebé disfrutando de unas felices vacaciones en un paisaje alpino.

Pero ¿cómo puede una constelación que es tan obviamente un tema literario –paisajes montañosos, muerte y sexualidad– ser parte del repertorio de conocimiento público compartido? Y ¿cómo es posible que, como elemento complejo del conocimiento social, esta constelación se convierta incluso en una realidad social? Numerosas historias de montañistas

desarrollan e ilustran las asunciones tácitas que frecuentemente vinculan a las montañas heladas con el deseo erótico y la muerte violenta. En el tercer capítulo de la novela de René Schickele *Maria Capponi*, Claus, el narrador–protagonista, y su esposa, Doris, se preparan para una caminata a través de un glaciar. Su relación sufre síntomas similares a los de las parejas de la *Traumnovelle* de Schnitzler y de *Geheimnisse einer Seele*. Por ello Doris y Claus no sólo confían en el poder de curación física de los entornos alpinos, sino que encuentran importante hacer su viaje sin guía. Es por tanto debido a su propia temeridad que, después de algunas horas de andar y trepar, caen en una grieta. O mejor dicho, lentamente resbalan en el abismo, a medida que la nieve blanda se hunde bajo el peso de sus cuerpos. La lentitud de su caída en los espacios subterráneos de la platea montañosa parece anunciar que las horas de agonía que siguen traerán a Doris y Claus una experiencia culminante de profundo y genuino sentido [véase Autenticidad *vs.* Artificialidad]. Al principio, ellos no se percatan de lo peligroso de la situación. Pero cuando finalmente se dan cuenta de que nadie va a venir a rescatarlos por un tiempo muy largo –puesto que nadie sabe a dónde habían ido– Doris es presa de una extraña euforia. Esta confrontación con la mortalidad intensifica su espíritu vital [véase Boxeo, Corridas de Toros, Momias] y le devuelve la capacidad de llevar a Claus a un éxtasis de deseo:

> ¡No, nosotros sólo queríamos ver cómo se siente una persona al cruzar ese suave puente de arco iris! Mi querido, tú eres un poeta, aunque serviste en la infantería. ¿Sabes lo que estás experimentando? ¡Tu esposa congelándose hasta la muerte!... La tomé en mis brazos. El piso de la grieta era demasiado angosto para que pudiésemos acostarnos los dos, pero eso no nos importó. Nos hundimos en caricias –nuestra sangre, nuestros oídos zumbando de deseo. "¡Nunca me amaste de este modo!" exclamó Doris de pronto, y gritó de nuevo, su corazón golpeando triunfante (19).

Entre este pico de satisfacción sexual y el momento en que la pareja finalmente cede al sueño (un sueño que traerá la muerte a Doris), ellos pasan las horas recordando las oportunidades que perdieron de pasar unidos en tal extraordinario amor. Demasiado a menudo sus mejores intenciones de "entregarse el uno al otro" se disiparon entre las distracciones del día a día. Pero ahora, ante la presencia de la muerte, Claus y Doris entienden intuitivamente que la esencia de la existencia reposa en la determinación incondicional de experimentar la vida hasta el máximo. Perder la propia vida importa mucho menos que la oportunidad de darse cuenta de este potencial: "Arrancados y lanzados lejos, resbalando a través del tiempo y el espacio, ella tomó posesión de mí, y yo tuve miedo. Ella, sin embargo, ya no tenía miedo. Ella había olvidado el miedo y todo lo de-

más –todo, excepto su victoria. 'Eres mío por fin, mío. Nadie puede separarte ya de mí. ¡Oh, Claus, cómo te amo!'" (20). No sólo trata Schickele de convencer a sus lectores de que la inminencia de la muerte eleva la intensidad erótica, sino que intenta mostrar que la satisfacción sexual, como apertura completa a la posesión del otro, trae pensamientos sobre el límite último: la muerte de uno mismo y de su amante. La muerte como desafío hace posible el mayor grado de capacidad de acción por parte del sujeto, que consiste en la posesión de sí mismo y del otro. Pero al mismo tiempo, es también el límite más radical para la autodeterminación [véase Acción = Impotencia (Tragedia)].

Martin Heidegger, en su correspondencia con una joven maestra llamada Elizabeth Blochmann, amiga de su esposa, emplea la palabra *Existenzfreudigkeit* ("afirmación-de-la-existencia") para describir la voluntad y la capacidad para concentrarse en lo que él considera las experiencias auténticas de la vida humana. El miércoles 10 de noviembre, al comienzo del periodo invernal de clases escolares, expresa su confianza acerca de que el nuevo ambiente de trabajo de Elizabeth en Berlín no la distraerá de tal intensidad: "¿Cómo van sus asuntos? El bullicio y el desarraigo la deprimirán a usted sólo temporariamente –al final, harán que su mente esté más libre. La gran ciudad [...] no alterará su *Existenzfreudigkeit*" (Heidegger y Blochmann, 18). Estas palabras de ánimo filosófico-existencial están precedidas por los recuerdos de Heidegger de unas vacaciones de verano compartidas, cuando los paisajes montañosos de la Selva Negra, lejos de la vida cotidiana de la universidad y de la gran ciudad, otorgaron momentos preciosos de concentración interior:

> Su querida carta, que me recibió a mi llegada a Marburg, fue como un ramo de flores otoñales sobre mi escritorio. Se lo agradezco. Todavía resplandecía con los hermosos días que compartimos en la Selva Negra: nuestra primera caminata a la cabaña, en el crepúsculo; el placer de estar reunidos; la vista, desde la pradera, de los contornos pacíficos de las oscuras montañas; jugar a la pelota en el claro del bosque; el descenso, a través de la pradera, hacia la estrecha senda (17).

Concluyendo con una cita tomada del *Studenbuch* (*Libro de Horas*) de Rilke, el pasaje de Heidegger que menciona la *Existenfreudigkeit* converge con la experiencia central de Doris y Claus en la novela de Schickele. La presencia de la muerte en la grieta y la majestuosidad del paisaje montañoso de la Selva Negra otorgan la certeza de que la existencia humana es un asunto de poseerse a uno mismo: "Aquel que no es rico, ahora que el verano decae / siempre tendrá que esperar y nunca se poseerá a sí mismo".

La autoposesión y la posesión erótica son temas importantes en la película *Der Heilige Berg* (*La montaña sagrada*), que se estrena en Berlín el

17 de diciembre. Habla del ascenso a una montaña por parte de dos amigos que, al principio, no se dan cuenta de que están enamorados de la misma mujer. Cuando se percatan de este conflicto, las tensiones crecen, y su rivalidad lleva de modo muy natural a un accidente en el que ambos mueren. Este drama de ficción es paralelo a uno real tras bastidores: la hermosa joven Leni Riefenstahl, que hace el papel principal, cariñosamente observa cómo el director, Arnold Fanck, y su colega Luis Trenker compiten por sus favores sexuales: "Me fui acercando más y más al Dr. Fanck, pero aunque lo respetaba y admiraba como un brillante intelectual y pionero del cine, como amante potencial no tenía efecto alguno en mí. Quedé pues perturbada por el hecho de que Fanck se enamoraba día a día más de mí" (Riefenstahl, 47). Una noche, tras filmar algunas escenas en los bajos Alpes, el director encuentra a Riefenstahl descansando en los brazos de Trenker. Fanck está como "golpeado por un rayo". Se tira en un río cercano, pero es rescatado. La noche alcanza su clímax con una pelea entre los rivales. Riefenstahl se las arregla para dar fin a esta pelea potencialmente mortífera fingiendo que ella también está a punto de suicidarse: "Una brutal pelea a puñetazos comenzó, haciéndose cada vez más violenta. Traté de separarlos, pero no hubo caso. Corrí a la ventana, la abrí y me subí al pretil como si estuviese a punto de saltar. Mi estratagema funcionó. Los hombres pararon la pelea" (49). Pero en lugar de disminuir, el torbellino de deseo y confusión creció aún más. Cuando llegó el momento de filmar las escenas de esquí en medio del majestuoso escenario de los Alpes suizos, comenzó un nuevo drama: Fanck, Riefenstahl y Trenker tienen problemas para arreglar cómo van a dormir en una pequeña cabaña. Este conflicto psicológico (más que físico) envuelve también al camarógrafo, Schneeberger:

> ¿Cómo iba Fanck a organizar el modo en que íbamos a dormir? Normalmente, habrían dormido dos personas por cama, pero dado que Fanck insistió en quedarse con el camastro de arriba para él solo, Trenker, Schneeberger y yo teníamos que compartir el colchón de abajo. Como resultado, el cuarto quedó cargado de tensión nerviosa, y yo no pude dormir, ni tampoco Trenker. A cada rato, cuando Fanck se acomodaba allá arriba, yo podía escuchar los crujidos de los bordes de madera. La primera persona en dormirse fue Schneeberger, pero, estando yo acostada entre él y Trenker, no me animé a moverme. Tras haber permanecido despierta durante horas, sin embargo, debo haber sido finalmente vencida por la fatiga (52ss.).

Los problemas y tensiones, accidentes y catástrofes continúan hasta que los actores y el equipo llegan a Berlín para la *première* de su película. La atmósfera de la gran ciudad tiene un efecto curativo, unificador para los

rivales masculinos y su femenino objeto de deseo. Pero hay un precio para esta nueva solidaridad. El mundo berlinés de rápidas superficies móviles [véase Baile, Palacios del Cine] carece de la intensidad existencial que tan naturalmente surge de los encuentros con grietas en el suelo, frío mortal y picos montañosos.

Entradas vinculadas

Baile, Boxeo, Corridas de Toros, Cremación, Crimen, Gramófonos, Momias, Palacios del Cine, Polaridades; Autenticidad *vs.* Artificialidad, Presente *vs.* Pasado, Silencio *vs.* Ruido; Acción = Impotencia (Tragedia), Inmanencia = Trascendencia (Muerte), Presente = Pasado (Eternidad).

Referencias

Antología de Blanco y Negro, 1891-1936, vol. 9, Madrid, 1986.
Johannes R. Becher, *Maschinenrhythmen*, Berlín, 1926.
Berliner Morgenpost.
Caras y Caretas.
Hart Crane, *White Buildings*, Nueva York, 1926.
Martin Heidegger y Elisabeth Blochmann, *Briefwechsel, 1918-1969*, Marbach, 1989.
Egon Erwin Kisch, *Die Hetzjagd: Eine tragikomödie in fünf Akten des KuK. Generalstabs*, en *Hetzjagd durch die Zeit*, Berlín, 1926.
Egon Erwin Kisch, "Verbrechen in den Hochalpen", en *Hetzjagd durch die Zeit*, Berlín, 1926.
Theodor Lessing, "Psychologie des Rauchens" (1926), en *"Ich warfe eine Flaschenpost ins Eismeer der Geschichte": Essays und Feuilletons, 1923-1933*, Neuwied, 1986.
New York Times.
Leni Riefenstahl, *A Memoir*, Nueva York, 1992.
René Schickele, *Maria Capponi*, Munich, 1926.
Arthur Schnitzler, *Traumnovelle*, Berlín, 1926.

PALACIOS DEL CINE

En el centro de Buenos Aires, justo enfrente de la librería donde Silvio Astier, el héroe de la novela de Roberto Arlt *El juguete rabioso*, trabajaba como dependiente, la gente llega en bandadas a un cine: "Enfrente, como en un colmenar, la gente rebullía por el atrio de un cinematógrafo, con su campanilla repiqueteando incesantemente" (Arlt, 131). La palabra *cinematógrafo* (que Arlt usa en lugar de cine, y que enfatiza el acto de la proyección del film), así como la incesantemente "repiqueteante" campanilla que llama a la gente al inicio de la película, indica el marcado contraste entre este cine en la capital de Argentina y los de la elegante calle Kurfürstendamm de Berlín. El Gloria-Filmpalast se inaugura el lunes 25 de enero, con una versión cinematográfica de *Tartufo*, de Molière, presentando a Emil Jannings. Tanto el Gloria-Filmpalast como el Capitol-Filmpalast, que abre en la Nollendorfplatz el 6 de enero, pueden acomodar a más de mil quinientos espectadores en cada uno de sus dos o tres horarios, en un espacio suntuosamente decorado (*Chronik*, 24). Este espacio constituye un mundo en sí mismo [véase Ascensores] –un mundo que existe bajo las luces artificiales y que viene a la vida solamente para nutrir el soñar despierto de las multitudes de adictos al cine. Las puertas a la sala de proyección tienen cortinas de terciopelo. La graciosa curva de su enorme palco y los lujosos programas impresos hacen que los espectadores sientan que están entrando en un –moderno– palacio barroco. Un foso de orquesta y un ancho escenario separan la pantalla de la zona de butacas. Muchos palacios del cine tienen elegantes cajas a lo largo de las paredes laterales, techos formando profundos arcos y un sofisticado control de luces. A medida que las luces comienzan a bajar, la acción en la pantalla compromete la mente de los espectadores en un juego de imágenes que es siempre diferente al de sus vidas cotidianas. Pero mientras la imaginación de los espectadores puede volar lejos del día a día, sus cuerpos permanecen encerrados en una esfera que llena la brecha entre la trama de las películas y la cotidianidad. La concretización de esta esfera intermedia es el palacio cinematográfico en su maravillosa artificialidad.

La película misma se ha vuelto parte de "una brillante entidad, del carácter de un teatro de revistas [...] la obra de arte total [*Gesamtkunstwerk*] de los efectos" (Kracauer, "Kult", 312) [véase Teatro de Revistas]. Sinfonías del repertorio clásico –y a veces incluso piezas orquestales compuestas especialmente para un film individual– acompañan la acción en la pantalla. Pero lo que realmente transforma los programas de los palacios del cine en un *Gesamtkunstwerk* es el espectáculo que precede a la exhibición de las películas:

> La obra de arte total de los efectos asalta cada uno de los sentidos empleando todos los medios posibles. Focos de luz lanzan sus rayos hacia el auditorio, jugando sobre alegres drapeados, u ondulando entre dispositivos de vidrio multicolor. La orquesta se afirma como un poder independiente, con su producción acústica realzada por la iluminación coordinada. Cada emoción recibe su propia expresión sonora, su valor visual en el espectro de colores –un caleidoscopio acústico y sonoro que provee el ambiente adecuado para la actividad física que ocurre sobre el escenario, pantomima y ballet. Hasta que finalmente se baja la blanca pantalla, y los eventos de la escena de tres dimensiones imperceptiblemente se funden en ilusiones bidimensionales (Kracauer, "Kult", 312).

La necesidad de reducir el costo involucrado en la provisión de tal acompañamiento musical (que los espectadores cinematográficos se han acostumbrado a esperar), así como el deseo de hacerlo posible incluso para las pequeñas salas, lleva al paso final en el desarrollo técnico del film sonoro. En abril, Warner Brothers, con la asistencia financiera del grupo de banqueros de Wall Street Goldman Sachs, establece la Vitaphone Corporation, renta formalmente un nuevo sistema de sonido, propiedad de la Western Electric y asegura en 800 000 dólares el derecho exclusivo de rentarlo a su vez a terceros estudios. No se trata al principio de hacer "películas habladas" sino sólo de reemplazar la orquesta con un dispositivo técnico. El estreno mundial de este dispositivo tiene lugar en el "Refrigerated Warner Theater" de Broadway y la 52, en Nueva York, el jueves 6 de agosto: el drama histórico *Don Juan*, de John Barrymore, se exhibe con una actuación orquestal que está grabada por la New York Philarmonic. La presentación tiene la introducción de un programa de sonidos de una hora de duración y un costo de un millón de dólares, que es a su vez precedido por un breve discurso filmado de Will Hays, presidente de la Motion Picture Producers and Distributors of America. Éste anuncia "el comienzo de una nueva era en música y películas cinematográficas" (258). Cuando la producción de Vitaphone llega a Hollywood, es entusiastamente recibida por un número especial de *Variety*:

> Vitaphone hizo su presentación inicial para la Costa del Pacífico esta noche, en la *premiere* más brillante que hayamos visto en el Grauman's Egyptian... La multitud comenzó a llover sobre el Egyptian tan pronto como a las 7:45, y las celebridades que iban arribando iban siendo anunciadas una por una a través del parlante. Poderosos reflectores jugaban por el cielo en espléndidos arcos e iluminaban el *foyer*... Por cierto, fue una audiencia un tanto incrédula la que atravesó las puertas de entrada a las 8:15. Se ha escrito y hablado tanto acerca de sonidos y películas, que algunos se manifestaban abiertamente escépticos. Pero fueron los que entraron con dudas los que luego se mostraron más calurosos en su entusiasta alabanza al nuevo arte (Cook, 259).

En lugar de constituir un "mundo alternativo", las acciones en la pantalla de los Palacios del Cine contribuyen a una reposición de las mayores fascinaciones y preocupaciones prevalecientes en la vida de todos los días: acciones heroicas, colectivas o individuales, provenientes del pasado reciente o remoto, como en *Ben Hur* o en *El acorazado Potemkin*, de Eisenstein [véase Acción *vs.* Impotencia, Individualidad *vs.* Colectividad]; la lucha entre naturaleza y tecnología, como en *El mundo perdido*, que describe la invasión de Londres por parte de una horda de dinosaurios [véase Autenticidad *vs.* Artificialidad]; las complejidades de la existencia humana y la confrontación con la muerte, como en el drama de montaña *Der Heilige Berg* (*La montaña sagrada*), o en el *Faust* de F. W. Murnau [véase Montañismo, Inmanencia *vs.* Trascendencia (Muerte)]; el tratamiento psicoanalítico, tal como es presentado en la película *Geheimnisse einer Seele* (*Secretos de un alma*); las tragedias de la existencia cotidiana, como en *La Quimera del oro* de Charlie Chaplin, que llega a Berlín el 23 de febrero, o en *K.13513*, de Berthold Viertel, que presenta "las aventuras de un billete de cien marcos" (*Chronik*, 220) [véase Sobriedad *vs.* Exuberancia, Acción *vs.* Impotencia (Tragedia)]. Estas últimas dos películas, en particular, dan una impresión de la vida como un continuo movimiento y sugiere que el viajar puede ayudar al individuo a evitar el caer presa de vicios y adicciones [véase Bares]. La formulación de Siegfried Kracauer para este efecto de las películas es elegante y adecuada: "La atención de los espectadores es concentrada hacia lo periférico, de modo que no se hundan en el abismo" ("Kult", 314). En *K. 13513*, que como manifestación programática de la "Nueva Sobriedad" inaugura el género del *Querschnittsfilm* ("film de corte transversal"), el protagonista principal es un billete que viaja a través de una azarosa secuencia de transacciones y situaciones existenciales.

A pesar de –o acaso gracias a– tales ambiciosos proyectos, la industria de cine alemana está entrando en una etapa de extrema presión económica. A cambio de un préstamo urgentemente necesario de 4 millones de dólares, la compañía UFA ha incurrido en la obligación contractual

de presentar veinte producciones de la Paramount y la Metro-Goldwin por año: debe reservar el 75 por ciento del tiempo en sus salas para tales películas americanas (Jacobsen, 526). Sorprendentemente, los actores y directores europeos parecen buscar tal dependencia del mundo cinematográfico americano –incluso cuando ésta no les es impuesta por el mercado. Algunos de los más destacados artistas cinematográficos alemanes, entre ellos Fritz Lang y F. W. Murnau, aceptan ofertas de Hollywood [véase Americanos en París], y el crítico fascista Anton Giulio Bragaglia recomienda resolver la actual crisis artística en la industria cinematográfica italiana enviando aspirantes a directores de cine a aprender a Hollywood:

> Hay mucha gritería, pero ¿dónde están los directores italianos que saben cómo hacer una película como saben hacerlas los americanos?... Es claro que un puñado de gente representativa de los diversos aspectos de este complejo arte debería ser enviado a Estados Unidos para que estudien nuevas técnicas cinematográficas, fotografía y el trabajo de laboratorio. Sólo tras dos años de aprendizaje deberían ser autorizados para aventurarse a producir (Bragaglia, 253ss.).

A través de reflexiones como estas, el mundo del film se transforma en un medio prominente para la autorreferencia de la sociedad contemporánea. En la visión de Siegfried Kracauer, los espectadores cinematográficos son la mejor expresión de "la *homogénea audiencia cosmopolita*, en la cual todo el mundo tiene las mismas respuestas, desde el director de banco hasta la vendedora, de la diva al taquígrafo" ("Kült", 313) [véase Empleados]. La vida cotidiana de esta población urbana, de acuerdo con Kracauer, es una vida de tensión y separación [véase Presente *vs.* Pasado]. Las películas, en lugar de ofrecer compensación, sólo acentúan esta sensación de estrés. Ese medio no puede evitar producir tales efectos, explica Kracauer, porque su técnica misma descansa en el principio de reconfiguración de un mundo en sí escindido: "En lugar de dejar el mundo en su estado fragmentario, uno es absorbido dentro de él. Con el cine, estos pedazos son rearmados de nuevo, su aislamiento es erradicado y su crispación es suavizada. Se levantan de la tumba con una apariencia de vida" ("Kaliko-Welt", 277ss.). Como "mosaicos" (277), tanto el mundo bidimensional del film como, por contigüidad, el interior de los palacios del cine cultivan una clase específica de *glamour* superficial (311, 315) [véase Baile, Gomina, Estrellas]. Puesto que Kracauer cree que el ritmo de este mundo de superficie continuamente móvil ayuda a los espectadores a evitar las amenazas de la existencia moderna, tiende a deplorar cualquier señal de regreso a formas más tradicionales de escenificación, incluyendo los espectáculos en vivo que se han convertido en habituales dentro del programa de los palacios del cine:

La integración del film dentro de un programa homogéneo lo priva de su principal efecto. Ya no vale por sí mismo, sino que se convierte en el evento culminante dentro de una suerte de teatro de revistas que no contempla las características únicas de lo cinematográfico. La *bidimensionalidad* del film crea una ilusión de mundo físico que no necesita ninguna clase de complementación. Pero si junto con la película aparecen cuerpos reales, entonces éstos influyen sobre la percepción de la superficie plana, y la decepción es puesta de manifiesto. Esto destruye el espacio específico del film (316).

Con los filmes comienza una condensación del mundo cotidiano contemporáneo, ambas esferas comienzan a establecer una relación de llamativa permeabilidad. Por un lado, la realidad de la vida política invade los palacios de exhibición de filmes. Noticieros semanales son producidos por equipos especializados, entre los cuales la compañía francesa Pathé-Journal tiene un lugar privilegiado (*Années-mémoire*, 58ss.). Los eventos cinematográficos festivos ofrecen importantes oportunidades de cultivo de su imagen pública para quienes son protagonistas en la escena política y económica. La *première* de *Fausto*, de Murnau, en el Ufa-Palast am Zoo, el 14 de octubre, cuenta con la concurrencia del canciller alemán Wilhelm Marx, del secretario de asuntos exteriores Gustav Stresemann y de Hjalmar Schacht, presidente del National Bank (Jacobsen, 526). Por otro lado, el mundo del cine frecuentemente ejerce una influencia intensificadora en la escena política. A lo largo de la primavera, y hasta bien entrado el verano, la censura de *El acorazado Potemkin*, de Eisenstein, por parte del gobierno alemán, generó un fiero debate, cuyas diversas posiciones casi inmediatamente fueron identificadas con los diversos partidos políticos y sus programas (Schrader y Schebera, 199ss.; Willet, 48, 143). Como resultado, los palacios del cine ya no publican avisos que se enfoquen exclusivamente en los temas y los actores de las películas, sino que comienzan a intentar vender su propio éxito financiero y sus logros técnicos. En el *8 Uhr-Abendblatt* del 28 de agosto, el Ufa-Theater en Nollendorfplatz informa a los lectores que "los preparativos para la *premiere* europea de *Ben Hur*" mantendrán cerrada esa casa hasta el 6 de septiembre. Bajo el título "Die ganze Kolonne zum *Ritt in die Sonne*" ("La pandilla completa en *Cabalga hacia el sol*"), el Primus Palast en Postdamerstraße (conocido como "PPP") muestra el dibujo de una muchedumbre empujando en su entrada, y apenas controlada por la policía montada (*8 Uhr-Abndblatt*, 4 de febrero).

Ir al cine eleva e intensifica la experiencia que los espectadores tienen de su propia vida. En una de las primeras secuencias, la película *Metropolis* presenta "palacios para películas", junto con teatros, salas de lectura, una biblioteca y un estadio [véase Resistencia], como la máxima

atracción del "Club de los Hijos", donde adolescentes ricos disfrutan de una vida de exuberante lujuria (Lang, 22). En "Unordnung unf Frühes Leid" ("Desorden y dolor precoz"), Thomas Mann presenta un ejemplo del extremo opuesto de la jerarquía social. Xaver Kleinsgütl, un atractivo campesino que trabaja como sirviente de una familia burguesa empobrecida, es aficionado a soñar despierto con el mundo cinematográfico, muy en el estilo de los jóvenes herederos de ricas familias en *Metropolis*. Las películas que Xaver ve evocan un estado de ánimo de feliz melancolía, y las esperanzas del joven están firmemente puestas en hacer carrera como estrella de cine:

> él ama el cine con toda su alma; después de una semana pasada allí, se llena de melancolía y deseo, y tiende a hablar solo. En su interior se agitan vagas esperanzas acerca de que algún día hará su fortuna en ese mundo espléndido, y que pertenece a él por derecho –esperanzas basadas en su abundante cabellera, su habilidad física y su atrevimiento. Le gusta subir al fresno del jardín del frente [...] manteniendo allí su atalaya para esperar a un director de cine que acaso pudiera venir a contratarle (Mann, 513).

Algunos intelectuales serios denuncian públicamente la mezcla de la realidad del cine con lo que ellos llaman la "real" realidad. Aprovechan la oportunidad para construir una imagen de responsabilidad moral sobre la distinción entre ambas. Miguel de Unamuno acusa así a oficiales del gobierno español de confundir la realidad histórica con la realidad de las películas: "El juicio de la historia –que para ellos consiste en una película– les importa poco: el orgulloso dramaturgo sin un sentido moral o histórico, el actor de cine que obedece su destino, busca la fama, aunque es infame" (Unamuno, 193, 13 de mayo). Si Xaver Kleinsgütl, el soñador muchacho bávaro inventado por Thomas Mann fuese una persona real, podría beneficiarse de un programa obsesivo de rescate de su generación ideado por el político bávaro Adolf Hitler [véase Crimen]:

> Toda nuestra actual vida pública parece un lupanar de imágenes y estímulos sexuales. Uno sólo tiene que mirar los programas de nuestras salas de cine, *music-halls*, y teatros; y uno difícilmente puede negar que ésta no es la clase adecuada de diversión para el pueblo, especialmente los jóvenes. Las vidrieras y las carteleras emplean los medios más bajos para atraer la atención de las masas... Esta atmósfera húmeda y sensual lleva a ideas y provoca estimulación, en una época en la que un muchacho aún no debe tener una comprensión de tales cosas... ¿Quién se sorprenderá, entonces, de que la sífilis esté comenzando a cobrar víctimas aún entre los jóvenes? Y ¿no es tremendo ver cuántos jóvenes físicamente débiles y mentalmente corruptos están recibiendo su iniciación sexual de una prostituta de gran

ciudad? No –aquel que quiera atacar la prostitución debe primero de todo luchar por abolir la predisposición mental hacia ella. Debe limpiar la mugre de la contaminación moral que emana de la "cultura" de nuestras grandes ciudades, y debe hacerlo sin dudas y sin compasión (Hitler, 278-279).

Entradas vinculadas

Americanos en París, Ascensores, Baile, Bares, Crimen, Empleados, Estrellas, Gomina, Gramófonos, Montañismo, Resistencia, Teatro de Revistas; Acción *vs.* Impotencia, Autenticidad *vs.* Artificialidad, Individualidad *vs.* Colectividad, Presente *vs.* Pasado, Sobriedad *vs.* Exuberancia; Acción = Impotencia (Tragedia), Inmanencia = Trascendencia (Muerte).

Referencias

8 Uhr-Abendblatt.
Les Années-mémoire: 1926, París, 1988.
Roberto Arlt, *El juguete rabioso* (1926), Madrid, 1985.
Anton Giulio Bragaglia, "Text from *Critica Fascista*" (1926), *Stanford Italian Review* (1990): 251-254.
Chronik 1926: Tag für Tag in Wort un Bild, Dortmund, 1985.
David A. Cook, *A History of Narrative Film*, Nueva York, 1990.
Adolf Hitler, *Mein Kampf* (1926), Munich, 1941.
Wolfgang Jacobsen, Anton Kaes y Hans Helmut Prinzler (eds.), *Geschichte des deutschen Films*, Stuttgart, 1993.
Siegfried Kracauer, "Kalilo-Welt: Die Ufa-Stadt zu Neubabelsberg" (1926), en *Das Ornament der Masse: Essays*, Frankfurt, 1977.
Fritz Lang, *Metropolis* (1926), Nueva York, 1973.
Thomas Mann, "Unordnung und frühes Leid" (1926), en *Sämtliche Erzählungen*, Frankfurt, 1963.
Bärbel Schrader y Jürgen Schebera (eds.), *Kunstmetropole Berlin, 1918-1933: Die Kunststadt in der Novemberrevolution / Die "goldenen" Zwanziger / Die Kunststadt in der Krise*, Berlín, 1987.
Miguel de Unamuno, *Epistolario inédito* (1926), Madrid, 1991.
Die wilden Zwanziger: Weimar und die Welt, 1919-1933, Berlín, 1986.
John Willett, *Art and Politics in the Weimar Period: The New Sobriety, 1917-1933.* Nueva York, 1978.

Ante la presencia de Benito Mussolini, el dirigible *Norge*, construido en Italia, es solemnemente entregado al explorador noruego Roald Amundsen en el aeropuerto de Roma, el sábado 10 de abril. El *Norge* tiene ochenta y dos metros, un volumen de 19 200 metros cúbicos y es propulsado por tres motores German Maybach de 260 caballos cada uno. Fue diseñado y construido por Umberto Nobile [véase Ingenieros], y está a punto de emprender el primer vuelo sobre el Polo Norte, para el cual Amundsen ha conseguido generosos auspiciantes en los Estados Unidos (*Années-mémoire*, 116-117; *Chronik*, 95). El 6 de abril de 1909, Robert E. Peary, de los Estados Unidos, se convirtió en el primer hombre en alcanzar el Polo Norte por una ruta terrestre –y escasamente dos años y medio más tarde, Amundsen encabezó una expedición al Polo Sur. Once meses antes de la partida del *Norge* desde Roma, Amundsen hizo un intento fallido de alcanzar el Polo Norte en hidroplano (*Die wilden Zwanziger*, 153ss.) [véase Aeroplanos].

Volando por la ruta de Pulham, Oslo y Leningrado, el *Norge* llega el viernes 7 de mayo a un hangar construido especialmente en Kings Bay, Spitzbergen. Pero unos pocos días más tarde Amundsen y Nobile, que es el comandante del dirigible, reciben la noticia de que Richard Evelyn Byrd y Floyd Bennet, dos pilotos de la marina norteamericana, ya han alcanzado el Polo –el 9 de mayo a las 9:04 a. m., a bordo de un trimotor Fokker. Su viaje de ida y vuelta desde Kings Bay duró dieciséis horas. Carreras cuyo objetivo es romper récords establecidos previamente, como esa, que despiertan interés en el mundo porque confirman la idea del completo dominio del planeta por parte del hombre [véase Resistencia, Trasatlánticos, Centro = Periferia (Infinitud)], dejan a los perdedores con el desafío de establecer nuevas metas a ser alcanzadas y nuevos umbrales a ser cruzados. Por ello, después de volar sobre el Polo Norte el 12 de mayo a la 1:25 p. m., Amundsen y Nobile siguen de largo y emprenden el primer cruce del Casquete Polar Ártico. Aterizan en Teller, Alaska, cerca de la ciudad de Nome, el 14 de mayo, alrededor de las 8:00 a. m.

La cobertura que hacen los periódicos de la travesía del *Norge* muestra cuán múltiples intereses y fascinaciones convergen en tales vuelos récord. Arrojando banderas norteamericanas, italianas y noruegas en el punto del paisaje helado que se cree es el Polo Norte (los aparatos de navegación no permiten certeza definitiva al respecto), Byrd y Bennet, Amundsen y Nobile, no sólo intentan dejar evidencia de sus logros a la posteridad; ellos también –queriéndolo o no– inscriben ambas expediciones en la última escena de la búsqueda de posesiones territoriales por parte del imperialismo occidental. Más aún, estas aventuras están rodeadas de un aura de riesgo letal [véase Inmanencia = Trascendencia (Muerte)]: las condiciones del clima son extremas (el *Norge* pierde su camino en la densa niebla y está rodeado por una capa de una tonelada de hielo para cuando aterriza) y la comunicación con el aparato durante sus vuelos es limitada [véase Comunicación Inalámbrica]. Después de dos días durante los cuales el *Norge* ha estado fuera del alcance de las comunicaciones, una transmisión desde el dirigible es ansiosamente esperada en todo el mundo. En su portada del viernes 14 de mayo, el *Berliner Volks-Zeitung* da buenas noticias –pero condimenta su reportaje sobre el aterrizaje del *Norge* con amagos de incertidumbre que mantienen vivo el suspenso del público: "De acuerdo con un reporte de Associated Press que llega de Seattle, la aeronave *Norge* era esperada a las 11:00 a. m., hora local de Nome. Rumores en circulación aquí dicen que se ha visto a la aeronave pasando sobre Point Barrow, en Alaska, a la 1:00 a. m". Dos días más tarde el *Berliner Lokal-Anzeiger* confirma definitivamente la llegada del dirigible a Alaska, pero el artículo está escrito en un estilo vago que refiere a fuentes externas poco claras: "De acuerdo con un reporte radial emitido en Bremerton a las 6:25 a. m., la estación de radio de Saint Paul escuchó que el *Norge* se comunicaba con la estación radial de Nome". El mismo periódico publica el telegrama que Umberto Nobile envía a su esposa, invitando de ese modo a sus lectores a participar en la empresa desde un ángulo íntimo: "Llegados felizmente a Teller, Alaska. El viaje parece un sueño. Besos, cálidos recuerdos. Nobile".

Parte de la cobertura en el *Berliner Lokal-Anzeiger* es un comentario del profesor Albrecht Penck, que elige una visión de algún modo más biliosa de la expedición. Al referirse a los peligros que el clima del Ártico representa para la vida humana, el autor llama la atención –evidentemente con una mezcla de celos y admiración– a la maestría de Amundsen para poner en escena y vender sus expediciones:

> Durante días, la posición de la aeronave fue causa de verdadera preocupación en Nueva York y Oslo. La gente discutía en detalle qué le habría pasado cuando se estableció el mal tiempo. Es por cierto fácil imaginarse un escenario tal. Pero semejantes especulaciones carecen de sentido. La

preocupación por el mal tiempo estaba equivocada –era simplemente el resultado de la astucia de Amundsen. Mientras se preparó para un viaje al Polo Sur, le dijo a todo el mundo que su objetivo era el Polo Norte, y le ganó a Scott por una nariz. El año pasado, cuando intentó volar al Polo Norte, no regresó durante veinticinco días; cuando un amigo me preguntó si estaba preocupado por el destino de Amundsen, le respondí secamente: "Deja pasar tres semanas, y Amundsen se dejará rescatar" –y tuve razón.

Tales críticas son transformadas en viva parodia por A. A. Milne en *Winne-the-Pooh*, Capítulo 8, "En el que Robin Leads encabeza una expetición al Polo Norte". Cuando Pooh, el osito de peluche, le pregunta a su amigo, el niño Christopher Robin, por qué se propone una "expetición" al Polo Norte (Pooh quiere decir "expedición"), Christopher Robin contesta con una definición del Polo Norte que converge con los comentarios irónicos del profesor Penck acerca de las metas del viaje de Amundsen: "'Es simplemente un sitio que uno tiene que ir a descubrir', dijo Christopher Robin descuidadamente, sin estar él mismo bien seguro de la respuesta" (105). La "expetición" que finalmente se encamina consiste en una "larga fila de todo el mundo" (106); esto está motivado tanto por el deseo del amante de la comida Pooh por consumir todas las "Provisiones", como por la ambición de Christopher Robin de llegar a "Lugares Peligrosos". Entonces Ro (el bebé canguro) cae en una charca, proveyendo así a la "expetición" de una oportunidad excitante para practicar un rescate e, incidentalmente, descubrir un Polo:*

> "Eh, algunos de ustedes, extiendan algo más bajo que cruce el agua", dijo el Conejo. Pero Pooh estaba agarrando algo. Debajo de donde estaba Ro, él estaba parado con una larga vara en sus zarpas, y Kangu [la madre de Ro] vino y agarró una punta de ella, y entre ambos la arrastraron a través de la parte más profunda de la charca; y Ro, todavía haciendo gárgaras de orgullo, diciendo "Miren cómo nado", se dejó ir hasta la vara, y trepó a la orilla [...] Pero Christopher Robin [...] estaba mirando a Pooh. "Pooh", dijo, "¿dónde encontraste esa vara?" Pooh miró la vara que tenía en sus zarpas. "La encontré, nada más", dijo. "Pensé que podría ser útil, y simplemente la agarré". "Pooh", dijo solemnemente Christopher Robin, "la Expedición ha terminado. ¡Encontraste el Polo Norte!" "¡Oh!", dijo Pooh (116-117).

* En la traducción del párrafo citado a continuación se pierde inevitablemente un juego de palabras, presente en el original inglés, y que es esencial al significado del mismo. En inglés el término "pole" significa en una acepción "polo", en otra "vara", o "palo".

Para el público internacional, el Polo Norte y el Polo Sur son meramente "cosas que uno tiene que ir a descubrir". A pesar de los considerables talentos de Amundsen y otros en autopromoción y técnicas de venta, los polos son mucho más que marcas que motivan intensa competencia y luego desaparecen de la mente colectiva. Aquellos que siguen los viajes de los autodeclarados "exploradores" en los periódicos son animados a imaginar a las regiones polares como zonas en las que la vida humana se convierte en objeto de fuerzas extrañas e incontrolables. Cuando el *New York Times*, el 25 de septiembre, publica un artículo titulado "Crimen en el Ártico hace diecisiete años", en relación al asesinato de Ross Marvin por parte de dos esquimales durante la expedición de Peary al Polo Norte en 1909, enfatiza fuertemente la "conducta antinatural" que subyace a ese crimen: "El nativo cobrizo del Extremo Norte tiene cierto infantilismo. Bajo la presión de la dureza y la ansiedad entra en pánico... el esquimal se comportará en tales circunstancias de un modo antinatural. Robará, se amotinará o desertará. Sin embargo, el robo, la traición o la rebelión están lejos de su carácter habitual". Tales influencias son asociadas con las condiciones geofísicas específicas de las regiones polares. Después de su vuelo sobre el Polo Norte, Byrd y Bennet describen en detalle cómo lograron navegar sin compases magnéticos, que son inutilizables en tales zonas del planeta (*Années-mémoire*, 117). Paul Morand emplea términos antropomórficos para describir el simple hecho de que la tierra puede ser circunnavegada más rápido en los polos que en el ecuador: "Si quiere ir alrededor del mundo varias veces en una hora, uno debe ir al Polo y hacer apretados giros alrededor de éste. Si uno prefiere el turismo indolente y la ilusión del espacio, uno debe ir alrededor del ecuador. Allí, el Globo, con sus extremidades congeladas, esconde sus ardientes entrañas en una espesa capa de vegetación. Su estómago se cocina al sol" (9) [véase Trasatlánticos].

En reflexiones similares, y en las empresas y experimentos que las disparan, el hecho de la redondez de la tierra –hasta ahora conocido sólo de modo teórico– está siendo transformado en una dimensión de la experiencia cotidiana. Mientras Byrd, Bennet y Morand desafían, de modos distintos, la premisa de que el mundo es un espacio físicamente homogéneo [véase Incertidumbre *vs.* Realidad], el viaje del *Norge* desde Europa, a través del Polo Norte, hasta Alaska, y luego hacia el sur a lo largo de la Costa Oeste americana, hace confusa la relación entre centro y periferia en el mapeo mental del mundo [véase Centro *vs.* Periferia, Centro = Periferia (Infinitud)]. Con la forma y el movimiento de la Tierra convirtiéndose en factores relevantes para las actividades prácticas cotidianas, los movimientos de los seres humanos emergen como algo más complejo que aquello de cuerpos yendo de un punto a otro de un espacio intrínsecamente estable. Con la desaparición del reino trascendental habitado

una vez por Dios, el movimiento puede asumir un estatus nuevo como una de las condiciones trascendentales para la vida humana [véase Inmanencia *vs.* Trascendencia]. "Me doy cuenta aquí, en el momento del aterrizaje, que no me gusta viajar –sólo me gusta trasladarme. Ésa es la única verdad, la única belleza. No me avergonzaré de mi vida mientras ésta sea móvil. El único punto fijo: la idea de cambio. Mi imperfecto arte no es más que la medida tomada entre dos puntos que cambian" (Morand, 31-32).

Entradas vinculadas

Aeroplanos, Comunicación Inalámbrica, Ingenieros, Resistencia, Trasatlánticos; Centro *vs.* Periferia, Incertidumbre *vs.* Realidad; Centro = Periferia (Infinitud), Inmanencia = Trascendencia (Muerte).

Referencias

Les Années-mémoire: 1926, París, 1988.
Berliner Lokal-Anzeiger.
Berliner Volks-Zeitung.
Chronik 1926: Tag für Tag in Wort un Bild, Dortmund, 1985.
A. A. Milne, *The World of Pooh* (1926), Nueva York, 1957.
Paul Morand, *Rien que la terre: Voyage*, París, 1926.
New York Times.
Die wilden Zwanziger: Weimar und die Welt, 1919-1933, Berlín, 1986.

RELOJES

Toda clase de relojes están invadiendo el mundo de ficción. En la secuencia inicial de la novela de Hemingway *The Sun Also Raises* (*Fiesta*), una joven francesa con una "maravillosa sonrisa" (y dientes arruinados) es invitada a un trago –y más tarde a cenar– por Jake Barnes, el narrador en primera persona [véase Americanos en París]. Entre el trago y la cena, Jake y Georgette viajan por las calles de París en un carruaje tirado por caballos: "Acomodados en el lento *fiacre* de cómodo andar, subimos por la Avenue de l'Opéra, pasamos las puertas cerradas de las tiendas, sus vidrieras iluminadas, la Avenida ancha y brillante y casi desierta. El carruaje pasó frente a las oficinas del *New York Herald*, con su ventana llena de relojes. '¿Para qué son todos esos relojes?', preguntó ella. 'Muestran la hora en diferentes partes de América'. '¡No me digas!'" (Hemingway, 15). No es claro si Georgette entiende la explicación de Jake acerca de los relojes en la ventana del *New York Herald*. ¿Sabe ella que el globo está dividido en veinticuatro zonas horarias? ¿Es consciente de que, en el momento en que habla con Jake, la hora del día en París es diferente de la hora en las restantes veintitrés zonas? [véase Polaridades]. En cualquier caso, la simultaneidad temporal no es una forma de experiencia que interese a Georgette. Su vida depende de encuentros al azar en las calles y los cafés de París, y no necesita horizonte alguno más allá de ese limitado mundo.

Hay pocos protagonistas literarios que piensen alguna vez acerca de zonas horarias, o acerca de la relatividad del tiempo, y son aún menos los que pueden retornar, de la esfera de la relatividad, hacia cronotopos individuales cerrados. El banquero John S. S., en un relato breve publicado por la *Revista de Occidente* bajo el título "Curiosa Metamorfosis de John", es uno de esos héroes cosmopolitas:

> Después de comer, John salió sin sombrero [...] para pasear por los Jardines de Luxemburgo. Era la hora del día en la que [...] los dependientes usualmente hacían girar los cilindros de las máquinas de calcular como si fuesen esferas de lotería, y en que la tasa de cambio del franco suizo subía

> en Constantinopla. John comenzó a reír, pensando en eso. Porque a esta hora del día, cuando el correo era entregado y la bolsa de New York cerraba, era también la hora de los *snacks* de la tarde para los chicos, la hora para las tortas (*Revista de Occidente*, 10-11).

Muy probablemente debido a una falta de experiencia cotidiana, el autor de esta historia confunde la relación entre Hora Estándar del Este y Hora Central Europea. Cada atardecer de Nueva York corresponde aproximadamente a la medianoche en París, y no a las primeras horas de la tarde. Dentro del relato, sin embargo, no tiene importancia si es París o es Nueva York quien está seis horas adelantado respecto del otro. Así como John debe tener en cuenta la pluralidad y relatividad de las zonas horarias cuando toma decisiones para su banco, también debe olvidarse de ellas –borrarlas de su realidad– si quiere disfrutar de la belleza de una tarde en París [véase Incertidumbre *vs.* Realidad].

El análisis del trabajo provee una visión diferente de la relatividad del tiempo. Las tasas de productividad en alza son a menudo descritas como una extensión del tiempo convencional (*Chronik*, 22). Los capitalistas y los socialistas comparten ambos esta fascinación porque, al menos teóricamente, tales "extensiones del tiempo" pueden dejar grandes beneficios en ambos bandos de la lucha de clases [véase Huelgas]. Un eslogan oficial soviético recomienda alcanzar esta meta por la vía de producir incesantemente "como un cronómetro" en el cual "el ímpetu de la Revolución de Octubre" y el "pulso de la vida americana" idealmente deberían converger (Lethen, 22) [véase Presente *vs.* Pasado]. En la obra *Orphée*, de Jean Cocteau, incluso la alegoría de la muerte es asociada con frenética actividad y falta de tiempo. Antes que Eurídice sea conducida al Hades, *Madame* Muerte entra en el espacio de la vida humana [véase Inmanencia = Trascendencia (Muerte)] a través de una complicada máquina que produce diferentes niveles de velocidad e intensidad: "*Muerte*: ...Tenemos una onda siete y una zona siete doce. Regulen todo a cuatro. Si yo subo, puedes ir a cinco. No dejes pasar de cinco bajo ninguna circunstancia" (Cocteau, 58). Justo antes de que *Madame* Muerte sea catapultada hacia el mundo de los vivos, sus asistentes se dan cuenta de que, entre los numerosos instrumentos que ella necesita, han olvidado un reloj, que tienen ahora que pedir prestado a los espectadores: "Damas y caballeros, *Madame* Muerte me ha pedido que pregunte: ¿Podría alguien en la audiencia ser tan amable de prestarle un reloj?" (62). Mientras que en el mundo real los trabajadores industriales deben o bien acelerar sus movimientos, o bien ajustar su paso al de las máquinas si es que quieren "aumentar" la duración y eficiencia de su labor [véase Líneas de Montaje], los asistentes de la Muerte en *Orphée* tienen el privilegio imaginario de disminuir ellos mismos el ritmo del tiempo: "*Muerte*: Éste es el trabajo de Azrael. Él está

cambiando nuestras velocidades. Una hora para mí debe ser un minuto para [Orfeo]" (60).

Los trabajadores que deben lograr niveles más altos de productividad –pero también los capitalistas y los políticos que pagan interés a cambio de préstamos de capital– siempre sienten que el tiempo pasa demasiado rápido. Desde esta perspectiva, el 27 de julio el primer ministro de Francia, Poincaré, pinta una imagen dramática de las finanzas de su gobierno: "Si las medidas que estamos requiriendo de ustedes no son aprobadas, perderemos 11 000 francos por minuto, 660 000 francos por hora, 16 millones de francos por día" (*Années-mémoire*, 72). Mostrando un reloj cuyo dial está dividido en diez horas en lugar de doce, y cuyo segundero avanza a velocidad inusual, Fritz Lang, en la primera escena de su film *Metropolis*, simboliza doblemente su constante sensación del acortamiento del tiempo como un componente esencial de la vida de los proletarios: "En el enorme reloj ubicado en la Nueva Torre de Babel –la máquina central de Metrópolis– los segundos se van, tan regulares en su llegada como en su partida. El reloj está dividido en sólo diez segmentos; las dos agujas principales están casi verticales, mientras que el segundero barre el círculo violentamente" (19). Freder, el salvador de los proletarios, trata de aminorar el ritmo del segundero. Invocando al Amo de Metropolis (su padre, John Fredersen) y citando el Nuevo Testamento, da cuerpo al deseo colectivo de los obreros de ser liberados del ritmo siempre creciente de su labor: "Su boca se abrió y él gritó en agonía... Sus brazos estaban abiertos y estirados, sosteniendo la enorme aguja, como si estuviese suspendido de ella, crucificado. Una vez más gritó, en agonía: '...¡Padre! ¡No sabía que diez horas podían ser tortura semejante!'" (52).

Frecuentemente, las visiones del paraíso terrenal están vinculadas a tales metáforas de salvación respecto de los ritmos tiránicos del tiempo. Éstas incluso aparecen en la descripción que hace Jack Dempsey de las fabulosas fiestas organizadas por su amigo Billy Seeman, el hijo del rey de White Rose Tea: "El apartamento de Seeman encima del Pepper Pot, en el Village, era un popular sitio de reunión (y lugar para beber) para hampones de Broadway, violadores de la ley seca y gángsters de toda clase. Chicas de cabaret, modelos y la mescolanza usual de periodistas, políticos y buscavidas. Iban y venían, como si el reloj no tuviese agujas" (Demsey y Dempsey, 180-181) [véase Bares, Reporteros, Teatro de Revistas]. Walter Benjamin tiene tales deseos de ver Moscú y la sociedad soviética libre de las presiones del tiempo, que ignora activamente las exhortaciones que hace el Partido Comunista de acelerar el ritmo de trabajo:

> Creo que hay más relojeros en Moscú que en cualquier otra ciudad. Esto es aún más extraño, si uno tiene en cuenta que la gente aquí se cuida muy

> poco de la hora [...] Si usted observa el modo en que se mueven por la calle, muy raramente verá a alguien con prisa, excepto cuando hace mucho frío. Siempre descontraídos en su actitud, caminan en zigzag. Sobre esto, es interesante saber que en una sala de reuniones hay un cartel con la inscripción: "Lenin dijo que el tiempo es oro". Para proclamar semejante banalidad, tienen que invocar la más alta autoridad (Benjamin, 1980, 70-71).

Aun así, la noción de "tener tiempo" es mucho más ambigua de lo que Benjamin parece dispuesto a admitir. Si incrementar la productividad significa permitir más beneficios para los patrones, pero más sufrimientos para los obreros, la liberación de los ritmos despóticos del tiempo tiene su reverso en la marginalización respecto de la vida cotidiana. En el poema de Johannes Becher "Die Rumpf-Ruderer" ("Los torso-remeros"), veteranos de guerra sin piernas son descritos como apartados de la corriente principal de la vida, debido a que son incapaces de seguir el ritmo del tiempo con sus cuerpos: "Me pusieron erguido en una esquina, contra la pared. / Una manta sobre mí. El reloj gotea las horas. / Habría sido hermoso mover un miembro hacia delante, hombre de una sola pierna" (Becher, 9-10). Pero mientras que entregar el propio cuerpo a un ritmo colectivo es una pesadilla para Becker, éste repetidamente asocia los relojes de rápido movimiento con el despertar y el poder redentor de las revoluciones, como en el siguiente poema acerca de las utopías revolucionarias:

> Los moribundos
> Cuerpos raptados a medianoche
> Golpeteando fuera de las camas flotantes
> Los relojes zumbando bajo, caras sopladas
> Asuelan el espacio que se desmigaja.
>
> (Becher, 12; también 109)

Tanto como Becher desea una revuelta, parece admitir que el ritmo de las transformaciones revolucionarias inevitablemente conlleva caos y nuevo sufrimiento. La presencia de relojes en medio de tal caos –incluso la presencia de relojes cuyo movimiento es acelerado– garantiza al menos cierta estructura, continuidad, y control. Así, en la novela de Valle-Inclán *Tirano Banderas*, las campanas de la catedral suenan doce veces antes del estallido de una revolución que acabará con una sangrienta dictadura: "El Reloj de la Catedral enmudece. Aún quedan en el aire las doce campanadas... Estampidos de pólvora. Militares toques de corneta. Un tropel de monjas pelonas y encamisadas acude con voces y devociones a la profanada puerta del convento" (Valle-Inclán, 266). En un poema de Federico García Lorca,

cuando la paramilitar guardia civil ataca un pueblo de gitanos, todos los relojes se paran:

> La ciudad libre de miedo,
> multiplicaba sus puertas.
> Cuarenta guardias civiles
> entran a saco por ellas.
> Los relojes se pararon,
> y el coñac de las botellas
> se disfrazó de noviembre
> para no infundir sospechas.
>
> (García Lorca, 456)

Sintiéndose víctimas del caos que resulta cuando todas las formas estructuradas de tiempo histórico se desvanecen, el profesor Cornelius en el relato de Thomas Mann "Unordnung und frühes Leid" ("Desorden y dolor precoz") se vuelve un insospechable aliado de los gitanos de García Lorca. Él "odia los modales que emplea la juventud de ahora, porque ca-recen de ley, son incoherentes y agresivos" (498), y por ello reacciona con vehemencia cuando su joven sirviente Xaver Klensgütl arranca por error más de una hoja en el calendario de su escritorio: "Cada mañana, mientras el profesor está tomando su desayuno, [Klensgütl] arranca una hoja de su calendario en el escritorio –pero no hace el más mínimo esfuerzo por remover el polvo de la habitación. Dr. Cornelius le ha dicho a menudo que deje en paz el calendario, porque tiene una tendencia a arrancar dos hojas a la vez, contribuyendo así a la confusión general" (Mann, 512-513).

Más y más, parece como si ahorrar tiempo fuese salvar al mundo de que se rompa en pedazos [véase Presente=Pasado (Eternidad)]. Durante la locura apocalíptica de una batalla de la Guerra Mundial, Ernst Jünger ve su reloj pulsera como "la única realidad":

> Sólo el pequeño círculo que hace el reloj en mi muñeca es todavía real. Fantasmas pueden aparecer, o el mundo puede terminar; nada puede sorprenderme a esta altura. No escucho más los disparos –estoy más allá del punto en que podría darme cuenta de ellos. Y mi percepción ya no registra la apariencia individual. En el rugido del exceso, los sentimientos han sobrepasado con mucho las fronteras de los valores humanos. El coraje, el arrepentimiento, el miedo –nada de eso existe ya. Queda sólo un sistema de poder que da vueltas y vueltas, en el que paisajes y personas están incluidas, como si hubiese una zona diferente, sujeta a leyes diferentes. A las 9:40, estará en su lugar (Jünger, 110-111).

El ataque de la artillería comienza a las 5:05 a. m., y será seguido por un ataque por tierra a las 9:40 a. m. La mera presencia de los relojes provee de una cierta dosis de estructura en medio del caos de la guerra. Para los soldados individuales, ellos ofrecen una "dirección" existencial hacia el futuro inmediato, una dirección que da forma y vitalidad a sus acciones:

> Estamos en ese descampado en el que uno ríe mientras le castañetean los dientes, los sentidos afinados con una terrible agudeza, como antes de una acción grande y decisiva. Temprano por la mañana hablo con el comandante del batallón por última vez, y sincronizamos nuestros relojes al segundo. Nos separamos con un firme apretón de manos. Desde ahora, estamos completamente concentrados, cada uno de nosotros siguiendo el constante movimiento de la aguja luminosa en su reloj. Cada cinco minutos se dice la hora. Una distancia siempre menor nos separa del momento, 5:05, en el cual se supone que comenzará el asalto de la artillería (98-99) [véase Acción *vs.* Impotencia].

Tal ataque, en la guerra moderna, es el modelo para la situación existencial que Martin Heidegger describe metafóricamente como "volverse hacia la muerte" (Heidegger, 262ss.) –y que, sin medida del tiempo, no podría nunca adoptar una forma (252ss.).

Seguir el tiempo requiere seguir numerosos relojes en paralelo, de modo que su mutua confirmación pueda sustituir la ausencia de un fundamento natural. Éste es el descubrimiento que hace Egon Erwin Kisch durante su visita al Instituto Hidrográfico de la marina austríaca: "Cada reloj tiene su momento de ajuste: al mismo tiempo cada día, cada uno de ellos es ajustado en un orden predeterminado... La pregunta 'Disculpe, ¿Tiene hora?' es fácil de hacer, pero no es fácil de contestar por parte del experto" (Kisch, 198). El tiempo, que es conservado bajo la forma de un ritmo constante, necesita ser públicamente visible. Acaso el pequeño Antoine, de siete años, en la novela de Jules Supervielle *Le voleur d'enfants* (*El ladrón de niños*) no se habría perdido en las calles de París si sólo hubiese sido capaz de leer el enorme reloj dispuesto cerca de él:

> Durante unos buenos cinco minutos, ha estado solo, con una especie de vergüenza, o pavor, él no sabría distinguir. La noche cae. París comienza a cerrarse sobre Antonio. A su derecha, hay un reloj neumático. Si sólo él hubiese podido leer la hora, se habría sentido menos abandonado. Esta esfera blanca con sus dos agujas permanece tercamente incomprensible para él, y persigue una idea para la cual el chico debe permanecer extraño (Supervielle, 11).

En la Potsdamer Platz, en el corazón de Berlín, donde el tráfico es más denso que en cualquier otra parte de Europa [véase Automóviles], un

policía está parado en la plataforma de una torre con semáforos encima y un reloj debajo (Boberg, Fichter y Gillen, 142; Schuette, 21). El lugar de reunión en la capital alemana es el así llamado Normaluhr ("reloj estándar") en la estación de tren del Zoológico, un reloj redondo con dos diales concéntricos, el primero numerado de uno a doce, y el segundo de trece a veinticuatro (Boberg, Fichter y Gillen, 192). Su nombre sirve como título para una de las reflexiones en el texto de Walter Benjamin titulado *Einbahnstraße* (*Calle de una sola dirección*). Benjamin socava el sentimiento de seguridad que viene de construir, mantener, y públicamente exhibir el tiempo en forma visible. Los descubrimientos e invenciones verdaderamente importantes, de acuerdo con su visión, nunca estarán asociados con la medición del tiempo: "Sólo la gente más débil y distraída deriva una felicidad insuperable de completar algo, y sentir así que la vida les ha sido restituida. Para el genio, cada interrupción, cada golpe del destino, se adapta pacíficamente al trabajo que está desarrollando en su gabinete" (Benjamin, 1972, 88).

Entradas vinculadas

Americanos en París, Automóviles, Bares, Huelgas, Líneas de Montaje, Polaridades, Teatro de Revistas; Acción *vs.* Impotencia, Presente *vs.* Pasado, Incertidumbre *vs.* Realidad; Inmanencia = Trascendencia (Muerte), Presente = Pasado (Eternidad).

Referencias

Les Années-mémoire: 1926, París, 1988.
Johannes R. Becher, *Maschinenrhythmen*, Berlín, 1926.
Walter Benjamin, *Einbahnstraße* (1926), en *Gesammelte Schriften*, vol. 4, part. 1, Frankfurt, 1972.
Walter Benjamin, *Moskauer Tagebuch* (1926), Frankfurt, 1980.
Jochen Boberg, Tilman Fichter y Eckhart Gillen (eds.), *Die Metropole: Industrielkultur in Berlin im 20. Jahrhundert*, Munich, 1986.
Chronik 1926: Tag für Tag in Wort un Bild, Dortmund, 1985.
Jack Dempsey y Barbara Piattelli Dempsey, *Dempsey*, Nueva York, 1977.
Federico García Lorca, "Romance de la Guardia Civil Española" (1926), en *Obras completas*, Madrid, 1971.
Martin Heidegger, *Sein und Zeit* (escrito en 1926, publicado en 1927), Tübingen, 1984.
Ernest Hemingway, *The Sun Also Rises*, Nueva York, 1926.
Ernst Jünger, *Feuer und Blut: Ein kleiner Ausschnitt aus einer grossen Schlacht* (1926), Hamburgo, 1941.
Egon Erwin Kisch, "Mysterien des Hydrographischen Instituts", en *Hetzjagd durch die Zeit*, Berlín, 1926.
Fritz Lang, *Metropolis* (1926), Nueva York, 1973.

Helmuth Lethen, *Neue Sachlichkeit, 1924-1932: Studien zur Literatur des "Weissen Sozialismus"*, Stuttgart, 1970.
Thomas Mann, "Unordnung und frühes Leid" (1926), en *Sämtliche Erzählungen*, Frankfurt, 1963.
Revista de Occidente.
Wolfgang U. Schuette, *"Mit Stacheln und Stichen": Beiträge zur Geschichte der Berliner Brettl-Truppe "Die Wespen", 1929-1933*, Leipzig, 1987.
Jules Supervielle, *Le voleur d'enfants*, París, 1926.
Ramón del Valle-Inclán, *Tirano Banderas* (1926), Madrid, 1978.
Michael Young, *The Metronomic Society: Natural Rhythms and Human Timetables*, Cambridge, Mass., 1988.

REPORTEROS

En su número del 26 de junio, la revista *Die literarische Welt* presenta un debate sobre "reportes noticiosos y literatura". Junto a una serie de autores prominentes de nivel nacional, como Max Brod, Alfred Döblin, Leonhard Frank y Heinrich Mann, el periodista Leo Lania analiza el impacto de los reportes periodísticos en los estilos y géneros literarios contemporáneos. Lania se concentra en la relación entre lo que llama "la penetrante voz del presente" y un particular estilo de pensamiento:

> La penetrante voz del presente no puede ser ignorada. Empuja a los soñadores más románticos, desde sus rincones más remotos, hacia la luz despiadada del día. Allí, todas las cosas adquieren nuevas formas y colores, y sus significados y existencias se revelan sólo a aquellos que tienen el coraje de medir sus contornos sin presuposiciones. Mirarla, escucharla, experimentarla de un modo nuevo, la lleva luego a convertirse en experiencia vivida (Lania, 322).

Al aparecer al final de una secuencia de verbos –"medir", "mirar", "escuchar"– que intentan caracterizar la relación del reportero con el mundo, el concepto de *Erleben* recibe un énfasis especial en el texto de Lania. Vuelve a aparecer en una forma sustantiva muy inusual, *der Erleber* ("el experienciador") en una serie de citas de reseñas recientes con las que el editor berlinés Erich Reiss Verlag anuncia la decimoquinta edición del libro de Egon Erwin Kisch *Der rasende Reporter* (*El reportero iracundo*). En los dos años que pasaron desde su publicación original, este volumen compuesto por unos treinta ensayos, la mayoría de los cuales fueron previamente publicados en periódicos, ha consolidado la reputación nacional de Kisch como un excepcional representante de la "sobriedad literaria" [véase Sobriedad *vs.* Exuberancia]: "Kisch es una especie placentera de no-literato, experienciador, observador, buscador de hechos. Su libro *Der rasende Reporter* es más importante que novelas enteras por lo sensacional de sus materiales, el ritmo y el *tempo* de su estilo, la plasticidad de su forma, su tragedia y su humor, su incisividad e inteligencia" (Kisch, 361).

¿Qué explica la insistencia en la *Erleben* dentro de todo este entusiasmo por la prosa de Kisch? Traducida normalmente como "experiencia vivida", la palabra *Erleben* está emergiendo como concepto clave de la filosofía fenomenológica, donde está definida como algo diferente de la *Erfahrung* ("experiencia") y también como distinta de la *Wahrnehmung* ("percepción"). Allí donde "percepción" refiere a la mera aprehensión del mundo por parte de los sentidos, "experiencia" incluye tanto el acto como el resultado de interpretar el mundo percibido, sobre la base de los conocimientos previamente adquiridos. La *Erleben* está situada entre la "percepción" y la "experiencia". A la percepción, agrega la concentración en aquello que es percibido, pero no incluye la interpretación. La *Erleben* es más que un mero contacto sensorial con el entorno –pero menos que la transformación del entorno observado atentamente en conceptos. Su definición filosófica explica por qué la *Erleben* es considerada tan importante para el reportero. No pueden encontrarse sustitutos para la *Erleben* a través de conceptos o a través de la transmisión de conocimientos: requiere que el observador esté físicamente cerca del objeto observado. El reportero debe ser un participante-observador [véase Incertidumbre *vs.* Realidad]. Esta condición hace plausible la asunción general de que el papel del reportero está ligado con el alto nivel de movilidad social en la sociedad norteamericana: "En América, los estudiantes trabajan durante las vacaciones como granjeros, mozos, telegrafistas; los doctores trabajan como granjeros. Casi todo el mundo trabaja en docenas de profesiones, y la gente adquiere una comprensión clara de su existencia social –una existencia a la cual, desde la niñez en adelante, están conectados por centenares de lazos" (Lania, 323). Un buen reportero está activamente familiarizado con ciertos sectores de la vida cotidiana –como, por ejemplo, el famoso atleta francés Géo André, que se ha convertido en periodista de las revistas *La Vie au grand air* y *Les Miroir des sports* (*Années-mémoire*, 119).

Mientras que las afirmaciones tradicionales que reclaman para sí el estatus de "verdaderas" dependen de un distanciamiento entre el observador y el mundo –un modo de vida que Lania desprecia como "de segunda mano" (322)– el hecho de que los reporteros están interesados en la experiencia vivida significa que hay un énfasis en el carácter físico de su imagen pública. Los reporteros están continuamente estimulando sus sentidos con cigarrillos (Kittler, 317), y una famosa pintura de Kisch muestra la parte superior de su cuerpo como cubierto de tatuajes –inscrito con el mundo que él tan agudamente observa (Zimmermann, 143; Willet, 108). A efectos de permanecer no afectado por la inmediatez de las múltiples impresiones y (como lo sugiere la etimología de la palabra "reportero") "llevar de nuevo" esas impresiones al público lector, los reporteros necesitan "fuerza", "energía" y "coraje" (Kisch, 361). Para ellos, el contacto superficial con los fenómenos no implica falta de profundi-

dad, sino una ventaja cognitiva: "Una precondición para 'arrancar la semilla de su cáscara' es el conocimiento de que las cosas y las instituciones son superficiales" (Lania, 323). Como tantas otras formas de moverse a través de superficies [véase Bares, Baile, Gomina], la vida del "reportero iracundo" es una "carrera de obstáculos a través del tiempo" (una frase que sirve como título para el segundo libro de Kisch). Sólo la velocidad puede prevenir al reportero de quedar atrapado en las profundidades de la interpretación y la experiencia. El proceso de redactar sus impresiones de forma manuscrita puede implicar demasiado tiempo al reportero, y su trabajo, por tanto, a menudo depende de la interfase entre el dactilógrafo y su máquina de escribir (Kittler, 317) [véase Empleados].

Los admiradores del reportero están divididos entre aquellos que aprecian su estilo como extremadamente subjetivo, y aquellos que lo ven como el máximo exponente de la "sobriedad" objetiva (Zimmermann, 149). Ambas visiones están fundadas en la ambigüedad inherente a la experiencia vivida. En tanto el reportero rechaza cualquier interpretación o juicio, llevando simplemente de nuevo las impresiones que obtiene del contacto directo con el mundo, es "objetivo". Pero estas impresiones siempre son contingentes, dependiendo de las circunstancias azarosas en las que están formadas, y por tanto no pueden ser asociadas con pretensiones de objetividad basadas en la creencia de que la casualidad no existe –una creencia que deriva de la reflexión y la interpretación [véase Autenticidad *vs.* Artificialidad]. Esta falta de penetración conceptual presente en el estilo cognitivo del reportero es consecuencia de las presiones temporales de un mundo que parece estarse moviendo hacia el futuro a velocidad siempre creciente [véase Relojes, Presente = Pasado (Eternidad)]. Tal mundo no funciona ya sobre la base de ideas y valores: "Aquellos que tienen éxito en captar la realidad se las arreglan para sobrevivir a la desaparición de ideas y valores" (Kisch, 371). Puesto que el reportero tan sólo es capaz de vivir en el presente, no tiene tiempo de seleccionar objetos de particular relevancia para su trabajo y, por ende, deja que sea la intuición la que lo guíe a los (aparentemente insignificantes) puntos de interés en la vida de cada día. Kisch escribe acerca de pesca en aguas profundas, comer jamón en Praga, un aeroplano volando entre Praga y París, el cuarto en el que vivió Lenin en Zurich, los crímenes en los Alpes, los monumentos históricos de Salzburgo. Pero aún en ensayos con temas tan estrechamente circunscritos, Kisch provee encabezados que cambian dentro de cada texto y que señalan los temas discutidos en cada página individual. Él enfatiza de ese modo el paso rápido según el que proceden sus observaciones.

La inquieta vida del reportero y su visión superficial del mundo están ligadas con el miedo colectivo –a menudo reprimido– de que las verdades últimas no estén ya disponibles. Al emplear las más avanzadas

tecnologías de comunicación [véase Teléfonos, Comunicaciones Inalámbricas], el reportero es a menudo capaz de dirigirse a las necesidades de información especializada en sociedades que están volviéndose rápidamente más y más diversas. Hay tantos reporteros europeos viajando por los Estados Unidos y la Unión Soviética [véase Centro = Periferia (Infinitud)] que empiezan a aparecer algunas rutas estándares, específicas del género. Estos itinerarios regularmente incluyen, en el caso americano, visitas a las plantas manufactureras de la Ford, en Detroit, a los corrales de Chicago y a los estudios en Hollywood (Zimmermann, 150). Los visitantes de Rusia, como Benjamin, Kisch y Toller, nunca se pierden una oportunidad de observar las condiciones existentes en las fábricas recientemente organizadas, y reportar acerca de las reacciones de los obreros a los modos socialistas de producción. En la biblioteca de una fábrica de automóviles en Moscú, Ernst Toller descubre, entre los clásicos rusos, libros de Johannes Becher y de Ergon Ewin Kisch, y está tan impresionado con la sed de información que muestran los proletarios rusos que transmite esta impresión a sus lectores alemanes con términos ligeramente moralizantes:

> La sed de conocimientos entre los trabajadores persiste. Vi una cartelera cubierta con preguntas. Los trabajadores que necesitan aclaración acerca de algo escriben sus preguntas en una tarjeta. Quienquiera que sepa la respuesta la pone, a su vez, en una nueva tarjeta. He leído las siguientes preguntas: "¿Qué significa *polar*?" "¿Qué significa *contradictorio*?" "¿Qué es una *hipótesis*?" "¿Quién sabe algo acerca de Sinclair?'" "¿Quién sabe algo acerca de Einstein?" "¿Quién sabe algo acerca de México?" Toda fábrica, toda escuela, toda casa tiene su cartelera (Toller, 114).

En un mundo en el que la necesidad de rápida producción y circulación del conocimiento se vuelve ella misma un elemento central del conocimiento, el mercado de publicaciones periódicas no puede sino expandirse. Hay 3 812 periódicos en Alemania, 112 de los cuales aparecen diariamente en Berlín (*Chronik*, 61). En muchos países de Occidente, la industria de la información se ha convertido en parte importante de la economía nacional, y su impacto en el proceso político puede ser decisivo.

Aunque este desarrollo es particularmente marcado en Inglaterra, Francia, Alemania y los Estados Unidos, un avance comparable es evidente en los centros metropolitanos de América Latina. El 15 de mayo, *O Jornal do Brasil*, un diario de Río de Janeiro, publica una larga entrevista con el poeta italiano Filippo Tomasso Marinetti. Pese a sus obvias reservas acerca de la posición política fascista de Marinetti, el entrevistador, un periodista joven llamado Sérgio Buarque de Holanda, presenta las opiniones del visitante sin ningún comentario crítico: "Preferimos oír al

Marinetti político, puesto que para él la política es una forma de poesía pura. En su política y en su poética, nosotros encontramos las mismas contradicciones, incoherencias y destellos de brillante belleza. Estas cualidades hacen de él una intrigante y excepcional persona dentro de la confusión general del siglo XX" (Buarque de Holanda, 76). Son menos las opiniones de Marinetti que sus contradicciones las que hacen de él un tema interesante para los periódicos, y ser interesante es razón suficiente para que *O Jornal do Brasil* lo invite para una segunda entrevista después de que ha visitado São Paulo, Montevideo y Buenos Aires. Esta vez, Buarque de Holanda presenta a Marinetti como si su famoso invitado fuese también él un reportero. Marinetti aparece como un viajero cuyas percepciones han sido agudizadas por los países que visita: "Regreso a Brasil lleno de entusiasmo. Río de Janeiro en particular me ha ofrecido muchas impresiones extremadamente vívidas y placenteras. Esta ciudad ha estimulado mi sensibilidad física e intelectual del modo más hermoso y festivo" (79).

Las intervenciones de la censura, que son una gran preocupación (y una gran oportunidad para la autoestilización) entre intelectuales y artistas [véase Palacios del Cine], pueden interesar ocasionalmente a los reporteros como un tema, pero no obstaculizan particularmente sus actividades periodísticas. Después de todo, el reportero trata de fascinar a sus lectores con la experiencia vivida, en lugar de persuadirlos de lo correcto de sus propias opiniones. En la novela *Tirano Banderas*, de Ramón del Valle Inclán, hay una escena en la que un editor en jefe explica a un joven periodista que su reporte de una manifestación llevada a cabo por la oposición política es demasiado favorable para ser publicado. El editor sugiere remplazar el modo discursivo del comentario político por la tonalidad de la experiencia vivida. De acuerdo con él, el gobierno se beneficiará si la manifestación opositora es presentada como un espectáculo circense: "oiga una idea que, si acertase a desenvolverla, le supondría un éxito periodístico: Haga la reseña como si se tratase de una función de circo, con loros amaestrados. Acentúe la soflama. Comience con la más cumplida felicitación a la empresa de los Hermanos Harris" (Valle-Inclán, 57). Lejos de discutir esta estrategia de manipulación política, el joven reportero responde con una mezcla de alabanza y entusiasmo: "¡Ya apareció el periodista de raza!".

Entradas vinculadas

Bares, Baile, Comunicación Inalámbrica, Empleados, Gomina, Palacios del Cine, Teléfonos; Autenticidad *vs.* Artificialidad, Incertidumbre *vs.* Realidad, Sobriedad *vs.* Exuberancia; Centro = Periferia (Infinitud), Presente = Pasado (Eternidad).

Referencias

Les Années-mémoire: 1926, París, 1988.
Sérgio Buarque de Holanda, "Marinetti, homem político" (1926), en Francisco de Assis Barbosa (ed.), *Raízes de Sérgio Buarque de Holanda*, Río de Janeiro, 1989.
Chronik 1926: Tag für Tag in Wort un Bild, Dortmund, 1985.
Egon Erwin Kisch, *Hetzjagd durch die Zeit*, Berlín, 1926
Friedrich Kittler, *Gramophon, Film, Typewriter*, Berlín, 1986.
Leo Lania, *Reportage als soziale Funktion* (1926), en Anton Kaes (ed.), *Weimarer Republik: Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur, 1918-1933*, Stuttgart, 1983.
Ernst Toller, *Russische Reisebilder* (1926), en *Quer durch: Reisebilder und Reden*, Heidelberg, 1978.
Ramón del Valle-Inclán, *Tirano Banderas* (1926), Madrid, 1978.
John Willett, *Art and Politics in the Weimar Period: The New Sobriety, 1917-1933*, Nueva York, 1978.
Peter Zimmermann, "Die Reportage", en Thomas Köbner (ed.), *Zwischen den Weltkriegen: Neues Handbuch der Literaturwissenschaft*, vol. 20, Wiesbaden, 1983.

El sábado 7 de agosto, la estadounidense Gertrude Ederle, de diecinueve años, cruzó a nado el Canal de la Mancha, entre Calais y Dover, en catorce horas y treinta y dos minutos. Ganadora de una medalla de oro en las Olimpíadas de 1924, y poseedora del récord mundial de 400 metros libres, intentó cruzar un año antes, pero abandonó, exhausta, a diez millas de la costa inglesa. Esta vez ha reducido en casi dos horas el récord establecido por el argentino Enrico Tiraboschi en 1923, convirtiéndose así en la primera mujer en batir a todos los hombres, entre quienes poseen algún récord en competiciones atléticas (*Chronik*, 139) [véase Masculino *vs.* Femenino]. Este logro la hace una celebridad internacional. La ciudad de Dover da la bienvenida a Ederle con una recepción de gala a su arribo, y seis semanas más tarde el *New York Times* la menciona entre los más famosos de los espectadores que concurren a la pelea por el título entre Jack Dempsey y Gene Tunney en Filadelfia, redondeando una lista que incluye a Charlie Chaplin, William Randolph Hearst y la familia Rockefeller [véase Boxeo].

Veintiún días después de la hazaña de Ederle, otra norteamericana, Clemington Cannon, se convierte en la segunda mujer en cruzar el Canal. Aunque tardó encima de media hora más de tiempo, Cannon también es recibida en Inglaterra con "tumultuosas ovaciones". Un corresponsal especial del *Berliner Tageblatt* dedica un largo artículo a su hazaña:

> En las primeras dos horas, la señora Cannon cubrió una distancia de cuatro millas. Durante la mañana comió algo de chocolate. Más tarde en el día tuvo que combatir contra fuertes corrientes. La señora Cannon, una americana nacida en Dinamarca, tiene veintisiete años y dos hijos. Después de su arribo a Dover, dijo a un reportero: "Había decidido triunfar, o ahogarme. Tengo que hacer dinero para mantener a mis hijos". La señora Cannon ha sido una nadadora profesional desde que tenía dieciséis años. Ha ganado también una serie de competencias en América (29 de agosto; *Annéesmémoire*, 46).

El 28 de agosto, a las 3:10 p. m, pocas horas antes de la llegada de Cannon a la costa inglesa, tres nadadores más, entre ellos otra mujer norteamericana, se lanzaron independientemente a cruzar el Canal: "Tres nadadores están aprovechando las condiciones climáticas favorables para cruzar el Canal. El egipcio Helmi comenzó poco antes de las 11:00 de la noche de ayer, el inglés Frank Perks alrededor de 11:20, y la americana Carson poco antes de la medianoche. Helmi abandonó después de sólo tres horas y retornó a Boulogne en el barco que estaba supervisando su travesía". Julian Carson, a quien el cruce le tomó diecisiete minutos más que Cannon, y cincuenta y siete minutos más que a Ederle, es por poco tiempo la tercera nadadora del Canal más rápida de la historia. Sólo dos días más tarde, sin embargo, el récord mundial vuelve a manos de un hombre, cuando el alemán Ernst Vierkötter establece una nueva marca de doce horas y cuarenta y dos minutos. Y este récord será roto a su vez el once de septiembre por el francés Georges Michel, con el tiempo casi increíble de once horas y seis minutos.

El acto de cruzar el Canal de la Mancha pone al cuerpo humano en lucha con los elementos. Dado que el desempeño de un atleta empuja el cuerpo humano hasta los límites de su resistencia, las hazañas atléticas pueden ser a menudo experimentadas como confrontaciones con la muerte. "Triunfar o ahogarme" es la consigna de todos los nadadores del Canal [véase Inmanencia *vs.* Trascendencia (Muerte)]. Al apuntar a la necesidad de "hacer dinero para mantener a mis hijos", las palabras de Cannon muestran, sin embargo, que la dramática alternativa entre vivir (triunfo) y morir (ahogarse), es más que una mera alegoría para las asperezas de la existencia humana en general. Bajo un estrés físico y mental tan grande, la jerarquía tradicional entre cuerpos masculinos y femeninos tiende a desvanecerse [véase Baile, Masculino = Femenino (Problema de Género)]. El 5 de octubre, dos meses después del primer cruce exitoso del canal por una atleta femenina, la francesa Violet Pierceu se convierte en la primera mujer que corre una maratón completa (cuarenta y dos kilómetros) contra reloj (*Chronik*, 175). Aquellos cuerpos humanos que desafían exitosamente a los elementos y prueban su fuerza hasta el límite son percibidos a menudo como superficies brillantes. Por cierto, los nadadores del Canal se protegen contra el frío del agua del mar cubriendo su piel con una capa de grasa [véase Gomina]. Aunque los nadadores se arriesgan a perder la conciencia durante el cruce, aquellos que triunfan establecen un ejemplo impresionante del modo en que el hombre puede dominar a su propio cuerpo. Al mismo tiempo, el dominio del cuerpo es una forma de instrumentalización, puesto que los nadadores del Canal pertenecen a una vanguardia internacional de atletas, quienes reciben considerable beneficio económico por sus presentaciones [véase Estrellas].

Mientras que el público no espera necesariamente ningún resultado práctico de actos que investigan los límites del cuerpo humano [véase Acción *vs.* Impotencia], a menudo se rompen récords en el esfuerzo por trascender fronteras espaciales o sobrepasar obstáculos geográficos. Esto se cumple en el caso de los nadadores del Canal, en el de los pioneros de la aviación de larga distancia, en el de los escaladores de montañas y en el de los ganadores del *Tour de France*, quienes disfrutan del estatus de héroes en varios países de Europa [véase Montañismo, Polaridades]. Aun antes de que el belga Lucien Buysse gane el *Tour* en 248 horas, cuarenta y cuatro minutos y veinticinco segundos (*Années-mémoire*, 42), los organizadores de ese evento comienzan a idear nuevas reglas más exigentes, las cuales, instituidas en 1927, incrementarán el número de competidores que quedarán vencidos a un lado en los Alpes y en los Pirineos (Fassbender, 268ss.). Los participantes en el *Tour de France* deben resistir una competencia compuesta, que consiste en más de veinte etapas y una variedad de distintas pruebas. Tales competencias ciclísticas tienen su equivalente estructural en las populares carreras de relevos, las cuales –en vez de consistir en una serie de etapas– requieren una cantidad de atletas para cubrir una gran distancia en secuencias, compitiendo a menudo con los miembros de los equipos oponentes en varias disciplinas especializadas. Cinco semanas antes de establecer el récord mundial para el cruce a nado del Canal, Ernst Vierkötter gana una competencia de relevos en el río Spree, en Berlín:

> En la carrera de relevos, cada nadador es acompañado por un bote de remo con relevos. Nunca estuvo el Spree más vivo que este sábado. Lanchas, botes de paletas y entre ellos las cabezas de los nadadores... A lo largo de las orillas hay puestos improvisados. Para las cinco y treinta, mucho antes de la llegada de los nadadores, todos los boletos están vendidos. A las seis aparece el primer nadador. "¡Vierkötter!, ¡Vierkötter!" aúlla la multitud. Es el primero. Una carrera dura, y una lucha al final contra otro nadador. Vierkötter lo vence por sólo dos metros. Estruendoso aplauso (*Berliner Tageblatt*, 25 de julio).

Una así llamada *Indústriestaffel* ("carrera industrial de relevos") corrida en Berlín el domingo 29 de agosto es un ejemplo aún más complejo de esta nueva moda en el mundo de los deportes:

> Los hombres deben cubrir una distancia total de cuarenta y cuatro kilómetros. Doce corredores, doce bicicletas, tres nadadores y un remero componen un equipo. Primero, diez de los nadadores entran en acción, llevando la posta a lo largo de Unter den Linden y Charlottenburger Chausseé hasta Tiergarten. Desde ese punto, dos ciclistas toman el relevo... Un corredor

> y un nadador llevan la posta hasta el remero, quien tiene que maniobrar su bote sobre los quince kilómetros que lo separan de Schildhorn. Éste pasa la posta a un corredor a campo traviesa, quien a su turno se lo da a dos ciclistas. Éstos corren por la estación de tren de Heerstraße... y se dirigen hacia Kronprinzenufer. Los últimos dos nadadores, que tienen que nadar contra la corriente hacia el Reichstag, deciden el resultado (*Berliner Tageblatt*, 29 de agosto).

La *Industriestaffel*, como su nombre lo sugiere, imita el nuevo estilo en la producción industrial [véase Líneas de Montaje]: un sistema complejo, basado en el principio de complementariedad, satisface una función específica con una velocidad y una eficiencia que van más allá de los límites físicos, aun de los cuerpos individuales más fuertes.

Muchas formas de combinación entre cuerpos humanos y motores de alto desempeño dan lugar a una expansión sin precedentes de la experiencia física y el logro práctico [véase Centro = Periferia (Infinitud), Presente = Pasado (Eternidad)]. Su resistencia a los elementos es probada en una nueva clase de competición tecno-deportiva que comparte elementos estructurales tanto con el cruce a nado del Canal, como con eventos como el *Tour de France*. El Reichsverkehrsministerium alemán (Ministerio de Transportes) y el Reichspostministerium (Ministerio Postal) donan la exorbitante suma de más de 250 000 marcos para una carrera de hidroplanos de múltiples pruebas, en el Warnemünde en julio. Una serie intimidatoriamente compleja de tareas individuales y procedimientos de evaluación [véase Aeroplanos, Automóviles], esta *Seeflugtag* pone bajo prueba extrema la resistencia, tanto de los aeroplanos como de sus pilotos: "Los resultados de las pruebas técnicas y de los vuelos costeros siempre pueden ser trastornados por los así llamados 'tests de mar', en los cuales cada aeroplano tiene que realizar tres despegues, tres amarizajes y dos gazas contra un fuerte viento" (*Berliner Tageblatt*, 25 de julio). Si, por un lado, tales eventos combinan cuerpos y motores en una unidad que es el equivalente funcional del cuerpo de un atleta, por otro lado contribuyen a la emergencia de nuevas formas de subjetividad que son diferentes de la subjetividad heroica de los atletas tradicionales. Ningún otro deporte ejemplifica más perfectamente esta forma más tradicional –y más "filosófica"– de subjetividad que la carrera de larga distancia [véase Individualidad = Colectividad (Líder)]. Para los adolescentes de clase alta en *Metropolis*, de Fritz Lang, que se reúnen "bien arriba" de la ciudad de los trabajadores, en el "Masterman Stadium, donación de John Masterman, el hombre más rico de Metrópolis", la carrera de larga distancia es un signo de distinción social, y su representación en la película evoca imágenes estereotipadas de la antigua cultura griega (Lang, 22ss.). En los deportes, el mejor espíritu tradicional de la disciplina es corporeizado por

el atleta finlandés Paavo Nurmi, quien, hasta el 11 de septiembre, mantiene el récord mundial para todas las competencias entre 1 500 y 10 000 metros. Todo el mundo sabe que Nurmi corre con un cronómetro en su mano [véase Relojes]. La marca característica de su competencia es, pues, una batalla del deseo en dos niveles: primero, contra el dolor de su cuerpo y, segundo, contra el tiempo que mide, y que se escapa. Mientras que sus competidores normalmente deben disminuir la velocidad hacia el final de la carrera, Nurmi tiende a acelerar en la recta final. Esta ubicación dentro de un doble circuito de autorreferencia que lo hace un sujeto heroico es la única fortaleza de Nurmi –y su única debilidad. El sábado 11 de septiembre, en Berlín, esta debilidad hace que Nurmi pierda una carrera, y su récord mundial, en la competencia de 1 500 metros ante el alemán Otto Peltzer, quien recientemente ha batido el récord mundial de los 800 metros.

En lugar de buscar, como hace Nurmi, un control total sobre su cuerpo a través de la concentración en sí mismo, Peltzer se observa tanto a sí mismo como a los demás competidores desde cierta distancia, y entonces aprovecha las oportunidades que cada momento pueda ofrecer: "Una hora antes de la carrera di una vuelta de calentamiento, y para mi sorpresa sentí las piernas muy livianas. Desde ese momento, supe que Nurmi no se escaparía tan fácil". Sin embargo, Peltzer saca ventaja no sólo de su propia ligereza corporal, sino también de la incapacidad de Nurmi para reaccionar al desafío de un oponente –una incapacidad que es endémica para su temperamento como atleta. "Todavía estaba tan fresco", dijo Peltzer, "que pude hacerle continuos pequeños ataques, sólo para enervarlo, de modo que fuese probablemente incapaz de resistir el próximo ataque serio, y tuviese que dejarse rebasar. A los 1 300 metros miró por su izquierda, y no se dio cuenta que yo lo estaba rebasando por la derecha. Para cuando se dio cuenta, ya había perdido la carrera". Aunque Nurmi no puede contrarrestar el ataque de Peltzer, éste está dispuesto a admitir cuánto depende su desempeño del mecanismo de desafío y respuesta: "Si Nurmi hubiera corrido un poco más rápido, yo habría corrido más rápido también. Por esto quedé un poco sorprendido de que el tiempo final fuese aún un record mundial. Es, por cierto, resultado del hecho de que yo siempre corro bien cuando estoy guiado por un buen corredor. Nunca podría hacerlo yo solo" (*Chronik*, 161). En lugar de involucrarse en una competencia consigo mismo, Otto Peltzer se vuelve un sujeto heroico en competencia con otros sujetos, y es acaso por esta razón que quiere triunfar "con confianza en mí mismo y como representante de la causa alemana".

Entradas vinculadas

Aeroplanos, Automóviles, Boxeo, Baile, Estrellas, Gomina, Líneas de Montaje, Montañismo, Polaridades, Relojes; Acción *vs.* Impotencia, Masculino *vs.* Femenino; Centro = Periferia (Infinitud), Individualidad = Colectividad (Líder), Inmanencia *vs.* Trascendencia (Muerte), Masculino = Femenino (Problema de Género), Presente = Pasado (Eternidad).

Referencias

Les Années-mémoire: 1926, París, 1988.
Berliner Tageblatt.
Chronik 1926: Tag für Tag in Wort und Bild, Dortmund, 1985.
Heribert Fassbender (ed.), *Sporttagebuch des 20. Jahrhunderts*, Düsseldorf, 1984.
Fritz Lang, *Metropolis*, Nueva York, 1973.
New York Times.

TEATRO DE REVISTAS

Dondequiera que el escritor francés Paul Morand va en su viaje alrededor del mundo, busca la atmósfera excitante de los edificios altos: "Espasmódicas conflagraciones de publicidad. Los rascacielos flameantes, los jardines colgantes del Plaza, el Majestic y el Carlton, los más grandes hoteles y burdeles de Shanghai pertenecen a los Padres Españoles. En aquellos lujosos clubes de último piso bailan las viudas de los oficiales ingleses..., los jueces de la Comisión Conjunta, y los refugiados rusos" (Morand, 67). Pero un espectáculo de baile que él ve en la azotea enjardinada de un rascacielos en el centro de Shanghai provoca en Morand una reacción abruptamente negativa –e incluso sentimientos de odio a sí mismo desde el punto de vista cultural: "Entrada trágica de un acto de *music-hall*: seis mujeres, tres vestidas como *jockeys* amarillos, tres como caballos rosas. ¿Qué son las epidemias asiáticas comparadas con estos venenos occidentales?" (67-68) [véase Azoteas Enjardinadas]. ¿Por qué describe Morand este espectáculo como "trágico" y "venenoso" cuando, al mismo tiempo, admira la publicidad de Shanghai, su tráfico, arquitectura y bares, que son también productos de la colonización occidental? [véase Acción = Impotencia (Tragedia)]. Acostumbrado a los espectáculos ofrecidos en los escenarios de las ciudades norteamericanas y europeas, él ve este espectáculo de Shanghai como una imitación inferior –un pésimo entretenimiento con sólo seis bailarinas, las que para peor están puestas como *jockeys* y caballos, del modo menos glamoroso. Los directores de teatros de revistas en París, Berlín y Nueva York, pueden fácilmente gastar un cuarto de millón de dólares en trajes y escenografía para una única producción (Klooss y Reuter, 53). Emplean cientos de tramoyistas y usan equipamiento técnico ultramoderno –como altoparlantes poderosos, iluminación colorida, teléfonos e incluso enormes piscinas de natación móviles (Schäfer, 3) [véase Teléfonos]. No es pues de extrañar que sus avisos publicitarios enfaticen la mera cantidad por encima de todo: "Cincuenta enormes cuadros, cien deliciosas modelos, doscientas encantadoras mujeres, mil innovadoras ideas, dos mil fantásticos trajes"

(Carlé y Martens, 66). Puesto que los números importan, el dinero importa; y puesto que el dinero importa, los espectáculos de teatro de revista son una puesta propia de ciudades populosas, en las que los teatros pueden llenar su cara taquilla una o dos veces por día (Jelavich, 165). Algunos de los más grandes teatros tradicionales de Berlín, como el Komische Oper y el Grosses Schauspielhaus, que pueden albergar hasta a tres mil personas, están ahora poniendo revistas, mientras que otros están siendo tranformados en enormes palacios cinematográficos. Como dice lacónicamente el joven periodista Siegfried Kracauer: "No puede ignorarse que hay *cuatro millones de personas* en Berlín" (313) [véase Palacios del Cine].

Una dramática brecha económica separa a esta floreciente industria de las formas populares de entretenimiento en las ciudades coloniales y los pueblos de provincia. Allí donde la cultura de los teatros de revista ve que hay un interés y un financiamiento suficientes, se desarrolla en auténticos sistemas de compañías y espectáculos que compiten entre sí. Nueve revistas son inauguradas, sólo en Berlín, durante las temporadas de otoño e invierno. Entre ellas, el programa de James Klein en el Komische Oper tiene la reputación de ser el más licencioso; el espectáculo de Erik Charell en el Grosses Schauspielhaus presenta el más ancho espectro de actores de nivel internacional; y el espectáculo de Hermann Haller en el Admiralspalast ostenta la escenografía más sofisticada (véase Carlé y Martens, 66; Jelavich, 165ss.). Los avisos en la última página del *8 Uhr-Abendblatt* indican la medida en la que revistas exitosas dependen del equilibrio que consigan entre el inmenso tamaño de sus producciones y audiencias suficientemente grandes: "¡La única verdadera sensación teatral en Berlín! Gran revista, 200 actores, precios bajos" (Komische Oper, 29 de agosto). "¡150 chicas, 400 actores! Domingo de tarde, 3:00. El *show* entero a precios muy reducidos" (Grosses Schauspielhaus, 19 de octubre) "¡A menudo imitado—nunca igualado! Dos actuaciones el domingo, 3:00 y 8:15. El *show* de la tarde a mitad de precio" (Admiralspalast, 22 de octubre). El número del 22 de septiembre del *New York Times* presenta anuncios tanto de los *Follies* de Florenz Ziegfeld, con el programa "Glorificando a la mujer americana" (en dos matinés a "precios populares" los miércoles y los sábados), y de *Vanities*, de Earl Caroll, "La más grande de todas" (con matinés los jueves y los domingos). En París, *Le Figaro* del 17 de marzo anuncia el programa del recientemente reabierto Moulin Rouge, presentando a la bailarina Mistinguett y a "las dieciocho Hoffmann Girls". La competencia incluye "La Folie du Jour" (un vehículo para Josephine Baker) en el Folies Bergères; Jacques Fragsy en el Concert Mayol; y el espectáculo actual en el nuevo, y particularmente elegante Champs-Elysées Music Hall (*Années-mémoire*, 86ss.). Formando un sistema del entretenimiento, las revistas se concentran en determinados barrios. En París, el bulevar de los Champs-Elysées se está convirtiendo en una alternativa

a Montmartre como la zona clásica de entretenimiento, y mientras que la berlinesa Friedrichstraße, cerca del río Spree, ha sido notoria desde hace mucho por su vida nocturna (Carlé y Martens, 177), un nuevo centro está emergiendo en la parte oeste de la ciudad, alrededor de Kurfürstendamm. Todas esas compañías de revistas en Francia, Alemania y los Estados Unidos, compiten por las estrellas más populares y los grupos más de moda en el mercado internacional. Inglaterra parece participar tan sólo por el lado de la producción de espectáculos. Hermann Haller contrata a las Tiller Girls, cuya residencia es en Londres, al *Follies* de Ziegfeld (Jelavich, 175). El Nelson Theater de Berlín pierde con el Folies-Bergères en una intensa pugna por Josephine Baker [véase Baile]. Pese a los contenidos a menudo excéntricos de sus programas, las revistas se han convertido en un elemento normal en la vida cotidiana de las grandes ciudades. El alzamiento del proletariado en el film de Fritz Lang *Metropolis* está dirigido contra Yoshiwara, el "centro de placer" de la ciudad, donde "grandes cortinados cuelgan del techo" y "la juventud dorada de Metrópolis baila salvajemente" (117). Y en la novela de Jules Supervielle *Le voleur d'enfants* (*El ladrón de niños*), los teatros –junto a estaciones de ferrocarril y calles atestadas– están entre los escenarios que disparan la imaginación criminal del protagonista, coronel Biguá, quien se construye una familia secuestrando niños: "En el *music-hall*, mientras una familia de trapecistas era anunciada, Biguá pensó: 'Puede que sea mi hija la que está por salir a escena'" (72).

¿Cuáles son los elementos que distinguen a las revistas de otros espectáculos, tales como los números de cabaret, las operetas y las formas más tradicionales de teatro? ¿Cómo es que esta clase de entretenimiento atrae a las largas multitudes de ricos espectadores que necesita para sobrevivir? Su elemento más importante –que también figura largamente en las fantasías y apetitos de su audiencia– es el despliegue de cuerpos femeninos parcialmente desnudos. En Alemania y Francia, complicadas batallas legales han dado lugar a una situación de compromiso, según el cual, mientras que se admite el "valor artístico" del desnudo de "pinturas vivientes" que reproducen cuadros clásicos y escenas históricas, se prohíbe a las bailarinas desnudar sus senos: "Las bailarinas deben cubrir completamente su trasero, partes privadas y ombligo con telas opacas, de modo que durante los movimientos propios del baile esas partes del cuerpo no queden al descubierto. Además, los senos deben estar cubiertos al menos de modo que los pezones no puedan verse durante los movimientos del baile" (Jelavich, 163; Klooss y Reuter, 47). La constante amenaza de una intervención de la policía dirigida a hacer cumplir esas normas se suma a la fascinación que despierta el género por sí mismo, la que es aún más intensificada por los folletos de programa abiertamente pornográficos (Jelavich, 179; Klooss y Reuter, 51) y por los títulos subidos

de tono de los espectáculos: "Casas de Amor", "Adentro y Afuera", "Berlín Desabotonado". Desde un punto de vista estrictamente cuantitativo, no obstante, el sexo es sólo un ingrediente menor de esos números. Su ritmo interno es establecido por líneas de coristas (*kicklines*), consistentes en diez o más cuerpos femeninos que bailan con precisa sincronización al son de música ligera. Esas *kicklines* son a menudo interpretadas por los espectadores y los críticos como el máximo ejemplo de los trabajos mediocres, des-individualizantes, que recientemente se han abierto a las mujeres; y como tales, tienen un efecto des-sexualizante (Jelavich, 175-176) [véase Líneas de Montaje, Empleados, Masculino *vs.* Femenino, Masculino = Femenino (Problema de Género)]. El atractivo sexual de las bailarinas es tan reducido como el de las diligentes secretarias. Por un lado, las *kicklines* contrastan así agudamente con la desnudez de las "pinturas vivientes", pero por el otro revelan una ulterior –e intrínseca– dicotomía entre la disciplina de sus movimientos coordinados, como elemento de sobriedad, y la lujosa ornamentación que rodea a esa coreografía. Ya sea que estén conectados como "cortinas vivientes" (Kloos y Reuter, 60; Schäfer, 43) [véase Sobriedad *vs.* Exuberancia] o dispuestos en planos que representan escenas históricas, los cuerpos ornamentados participan de la dinámica des-individualizadora de las *kicklines*. Pero la ornamentación puede también producir un contraste entre los múltiples cuerpos anónimos de las "chicas" en la línea y los cuerpos centrales de las estrellas de la revista cuya importancia es señalada por sus trajes espléndidos. La boa de plumas que se ha convertido en la marca de fábrica de la estrella del Moulin Rouge Mistinguett, puede metamorfosearse en gigantes alas de mariposa (Schäfer, 52; *Années-mémoire*, 86). Como una perla brillante [véase Gomina], Josephine Baker descansa en una enorme concha artificial mientras desciende lentamente del techo al escenario; cuando ésta se abre, sus superficies internas cubiertas de espejos muestran múltiples imágenes reflejadas de su cuerpo moreno (Schäfer, 49).

Una vez que Josephine Baker comienza a danzar, ella encarna aún otro aspecto de la fascinación del teatro de revistas –es decir, una proyección de autenticidad sobre las formas de cultura africanas y afroamericanas:

> Ella es lo verdadero [*das Echteste*]. Ella es la negritud en su forma más pura. Ella imparte ritmo, que viene de su sangre, de la selva. Nos lleva de nuevo a nuestra niñez, cuando, visitando los barrios negros, fuimos incitados por el sonar de los tambores, con negros gritando extrañas plegarias y moviendo sus extremidades. ¡Eso es la revista! (*Berliner Börsen-Zeitung*, 3 de enero; véase Schrader y Schebera, 114-115) [véase Autenticidad *vs.* Artificialidad].

Muchos laberintos de extrañas asociaciones subyacen a la fascinación de los blancos por los cuerpos negros. La otredad de esos cuerpos abre un camino hacia una fuente imaginaria de identidad cultural (¿o racial?) blanca, y cuando los espectadores se concentran en las percepciones superficiales ofrecidas por los bailarines negros, tienen la ilusión de que están alcanzando cierto nivel más profundo de autenticidad. El jazz es la música apropiada para tales imágenes, y sus ritmos se suman a la velocidad que caracteriza a las puestas en escena en el teatro de revistas [véase Presente *vs.* Pasado]. Esta velocidad, a su vez, es parte de un esfuerzo general que se dirige a la condensación. Puesto que la mayoría de los teatros de revista no ofrecen espacio suficiente para los cientos de cuerpos en rápido movimiento –el escenario del Folies-Bergères, por ejemplo, tiene 9.3 metros de ancho por 7.2 metros de profundidad (Schäfer, 38; Klooss y Reuter, 33)– las escalinatas se convierten en un componente necesario de las escenografías. Además de acomodar a un número mayor de actores y bailarinas, las escalinatas resaltan la aparición de la estrella como un evento gigantesco, colorido, que pone cerca de los espectadores un cuerpo resplandeciente y su aura [véase Jazz, Estrellas, Centro = Periferia (Infinitud)]. La velocidad y la condensación, sin embargo, meramente contrabalancean la esencial heterogeneidad de las revistas; nunca la neutralizan. A medida que se van desarrollando los diversos números, los efectos visuales y acústicos se acumulan, pero no se complementan uno al otro en ninguna trama única que los englobe a todos. Aunque las revistas a menudo están organizadas como series compuestas por cuadros históricos o por paisajes exóticos (Jelavich, 3, 168; Schäfer, 34), ni los elementos de ajenidad espacial y temporal compartidos, ni la trama de palabras y chistes del maestro de ceremonias pueden proveer una completa impresión de unidad. Para Siegfried Kracauer, "el *glamour* de superficie de las estrellas, las películas, las revistas y el valor de la producción" descansan en la capacidad de ésta para presentar "de una forma precisa e indisimulada, ante miles de ojos y oídos, el *desorden* de la sociedad. Es esto precisamente lo que permite a tales espectáculos evocar y mantener la tensión que debe preceder al cambio inevitable y radical. En las calles de Berlín, uno es a menudo golpeado por la conciencia momentánea de que un día todo esto volará de pronto por los aires. El entretenimiento al que el público en general se convoca en masa, tiene que producir el mismo efecto" (315). La revista refleja un mundo que está constantemente al borde de la explosión; al mismo tiempo, ella previene que esta explosión realmente ocurra.

Sin embargo, la revista como género ocupa sólo un lugar marginal en el análisis de Kracauer, cuyo principal punto de referencia es el cine. Como espectáculo en vivo, la revista no puede competir financieramente con la industria del cine, que otorga ganancias mucho mayores a la inver-

sión; y pese a los admirables logros de los productores de revista, sus directores escénicos, actores y bailarinas, el nuevo medio técnico de los films tiene un potencial mucho mayor de impulsar las impresiones superficiales de velocidad y condensación hacia nuevas fronteras. Mientras que las revistas pueden tener una eficacia de corto plazo en "interceptar [...] a la audiencia que se va, que está fluyendo de los escenarios hacia el cine" (Jelavich, 168), el estatus transicional del género es notorio en el hecho de que muchos de los antiguos teatros que las revistas han ocupado durante años, están ahora siendo reformados para transformarlos en Palacios del Cine. Hacia finales del año, James Klein quiebra y pierde la propiedad del Komische Oper, mientras que Erik Charell empieza a planear un nuevo tipo de espectáculo, que él llama "revista-opereta" (Jelavich, 186).

Entradas vinculadas

Azoteas Enjardinadas, Bares, Baile, Empleados, Estrellas, Gomina, Jazz, Líneas de Montaje, Palacios del Cine, Teléfonos; Autenticidad *vs.* Artificialidad, Masculino *vs.* Femenino, Presente *vs.* Pasado, Sobriedad *vs.* Exuberancia; Acción = Impotencia (Tragedia), Centro = Periferia (Infinitud), Masculino = Femenino (Problema de Género).

Referencias

8 Uhr-Abendblatt.
Les Années-mémoire: 1926, París, 1988.
Günter Berghaus, "Girlkultur: Feminism, Americanism, and Popular Entertainment in Weimar Germany", *Journal of Design History* 1 (1988): 193-219.
Berliner Börsen-Zeitung.
Claude Berton, "Réflexions sur le Music-Hall", *La Revue de Paris 6* (1929): 653-675.
Wolfgang Carlé y Heinrich Martens, *Kinder, wie die Zeit vergeht: Eine Historie des Friedrichstadt-Palastes Berlin*, Berlín, 1987.
Marcel Denise, "Les merveilles du Music-Hall vues de coulisses", *Lectures pour tous 8* (1926): 46-56.
Le Figaro.
Fritz Giese, *Girlkultur: Vergleiche zwischen amerikanischen und europäischen Rhythmus und Lebensgefül*, Munich, 1925.
Atina Grossmann, "Girlkultur, or Thoroughly Rationalized Female: A New Woman in Weimar Germany?", en Judith Friedlander *et al.* (eds.), *Women in Culture and Politics: A Century of Change*, Bloomington, 1986.
Wolfgang Jansen, *Glanzrevuen der Zwanziger Jahre*, Berlín, 1987.
Peter Jelavich, *Berlin Cabaret*, Cambridge, Mass., 1993.
Reinhard Klooss y Thomas Reuter, *Körperbilder: Menschenornamente in Revuetheater und Revuefilm*, Frankfurt, 1980.
Franz-Peter Kothes, *Die theatralische Revue in Berlin und Wien, 1900-1938: Typen, Inhalte, Funktionen*, Wilhelmshaven, 1977.
Siegfried Kracauer, "Kult der Zerstreuung: Über die Berliner Lichtspielhäuser" (1926), en *Das Ornament der Masse: Essays*, Frankfurt, 1977.

Fritz Lang, *Metropolis* (1926), Nueva York, 1973.
Paul Morand, *Rien que la terre: Voyage*, París, 1926.
New York Times.
Edgar Schäfer, "Körper und Inszenierung: Spektatel im Paris der zwanziger Jahre", manuscrito inédito, Siegen, 1987.
Bärbel Schrader y Jürgen Schebera (eds.), *Kunstmetropole Berlin, 1918-1933: Die Kunststadt in der Novemberrevolution / Die "goldenen" Zwanziger / Die Kunststadt in der Krise*, Berlín, 1987.
Jules Supervielle, *Le voleur d'enfants*, París, 1926.

TELÉFONOS

El anuario estudiantil de la Universidad de Stanford incluye un aviso a toda página de la Pacific Telephone and Telegraph Company. Presenta al teléfono como un medio que, al hacer del viaje algo casi superfluo, satisface parcialmente el deseo humano de omnipresencia: "Haga un viaje semanal a casa –a través del teléfono" (*1926 Quad*, 429) [véase Aeroplanos, Polaridades, Centro=Periferia (Infinitud)]. Un dibujo debajo de este lema muestra a dos hombres jóvenes y elegantemente vestidos, aparentemente estudiantes universitarios, sentados frente a una ventana que ofrece una vista de los principales edificios de la Universidad. Ambos llevan corbata. El estudiante de la derecha está vestido de traje y sostiene una pipa; su compañero lleva un suéter atlético y está hablando por el micrófono de un teléfono, mientras presiona el auricular contra su oído. La leyenda dice: "¡Pasé mis exámenes finales, mamá!"

La tecnología telefónica permite a este estudiante celebrar su graduación en un nuevo estado de dispersión: sus emociones en casa, su cuerpo en Stanford y su voz en ambos sitios. Estableciendo una "emocionante" contigüidad entre dos individuos (Kittler, 1985, 81ss.), la conexión telefónica en este caso particular es el equivalente funcional de un cordón umbilical: "Placenteras noticias para que tu madre pueda escucharlas. ¡Más placenteras (fabulosas, mejor dicho) para que tú las digas! Y la emoción de que realmente *se las dices* a tu madre". El padre es mencionado sólo en el contexto de la vida cotidiana de la facultad –y aún allí, queda en el trasfondo (simbolizado por un rostro mucho más pequeño): "Descubre cuánto placer y apoyo pudes obtener hablando por teléfono una vez por semana con Mamá y Papá". Claramente, los lectores implícitos de este texto son estudiantes universitarios de familias ricas, para los cuales las llamadas de larga distancia no son ya una innovación sensacional, pero todavía tampoco un hábito normal. El oído de mamá es el objeto de deseo a través del cual la Pacific Telephone and Telegraph Company trata de captar la atención de los estudiantes. Y aún menos excitantes rutinas telefónicas, tales como obtener las tarifas para llamadas de larga

distancia, los ponen en contacto con la voz de una mujer, que encarna el papel de la operadora: "Si su ciudad de origen no está en la lista, la Operadora de Larga Distancia tendrá mucho gusto en darle las tarifas". Tales conversaciones con la operadora están a punto de convertirse en un privilegio para los clientes de larga distancia. En Berlín, un sistema de discado directo es inaugurado el 15 de agosto –y el *Vossische Zeitung* ofrece a sus lectores meticulosas instrucciones para usarlo: "¿Cómo hace usted para conectarse? El 'rostro' del nuevo aparato tiene puntos, como un reloj, que van de 1 a 0. El dial gira, y cada número está asociado con un agujero. Usted pone su dedo en el agujero apropiado y arrastra el dial hasta que su dedo es detenido por una barra" (*Chronik*, 141).

En el relato de Thomas Mann "Unordnung und frühes Leid" ("Desorden y dolor precoz"), aunque éste tiene lugar en los tiempos anteriores al discado directo, los chicos del profesor Cornelius disfrutan del teléfono como uno de sus juguetes preferidos. No sólo les parece natural invitar por teléfono a sus amigos a una fiesta, sino que también usan esa tecnología para hacer bromas. El teléfono les permite estar presentes y ausentes al mismo tiempo, al hacer invisibles sus cuerpos, y sus voces infinitamente transportables: "Llaman a todos los rincones del mundo. Diciendo ser dependientas de una tienda, o el duque y la duquesa de Mannsteufel, llaman a cantantes de ópera, oficiales del Estado y dignatarios eclesiásticos, y sólo se dejan persuadir con mucha dificultad de que han discado el número equivocado" (495). Tan placenteros como puedan ser estos juegos para los chicos del profesor Cornelius, sus padres no pagarían las considerables tarifas básicas que requiere el servicio telefónico sólo para dar lugar a tales diversiones. Los gastos pueden ser justificados sólo porque el teléfono es usado para cosas más serias y, sobre todo, porque es un símbolo de estatus: "Mucha gente ha tenido que dejar sus teléfonos la última vez que las tarifas subieron, pero por ahora los Cornelius han sido capaces de conservar el suyo, del mismo modo que han sido capaces de conservar su gran casa –que fue construida antes de la guerra–, gracias al salario que obtiene el profesor Cornelius como profesor de historia –un millón de marcos".

Aunque en los Estados Unidos y entre los adolescentes europeos que adoran lo que ellos imaginan es el estilo de vida americano, el teléfono puede ser usado para diversión y bromas, éste es primariamente una herramienta profesional para los negocios y para el gobierno [véase Empleados]. En un curioso relato de "Pedro" (Pierre) Girard titulado "Curiosa metamorfosis de John", traducida del francés al español para la *Revista de Occidente*, el teléfono figura como una metonimia para los sistemas cerrados [véase Ascensores] –sistemas que nunca establecen contacto con su medio ambiente natural, aunque su estructura intrínseca no excluye tal posibilidad: "En la oficina, toda amueblada en roble y cuero,

de John S. S., el director del banco John S. S. y Compañía, uno nunca adivinaría que afuera es otoño. Ni una sola hoja hay caída sobre la alfombra. No se sabe de la estación más nada que lo que dicen los diarios. Sin duda, habría sido posible telefonear a alguien afuera en el campo, para preguntar si los sauces se han puesto amarillos..., pero las ventanas heladas evitan que él vea el cielo" (*Revista de Occidente*, 1). Cuando John llega a su oficina en París temprano en la mañana, inmediatamente toma el teléfono para obtener información, de una serie de colegas en bancos extranjeros, acerca de los desarrollos recientes del mercado internacional de valores. Su conversación ocurre en un mundo que carece de cualquier rastro de distancia geográfica, excepto acaso por algunos ruidos extraños en el auricular que regularmente acompañan las llamadas de larga distancia (Kittler, 1986, 89): "'Comuníqueme con Amsterdam', dijo, y unos pocos minutos más tarde escuchó los sonidos hechos en el hogar del gerente del Netherlands Bank, en Amsterdam. Ruidos inexplicables, los golpes metálicos de una cacerola holandesa, el repiquetear de un molinillo de café" (2). Más tarde ese mismo día el banquero de corazón helado se enamora, y sus emociones y comportamientos sufren la importante metamorfosis a que hace alusión el título del relato: se vuelve simplemente otro joven lleno de sueños románticos, y finalmente aprende a disfrutar de las bellezas de París en otoño. Sólo en la escena final vuelve John a su antiguo estado mental, cuando comienza a pensar en su amada Julieta en términos puramente económicos. Su regreso al mundo cerrado del trabajo y la burocracia está marcado por una llamada telefónica:

> ¡Una esposa! ¡Iba a tener una esposa! Mil deberes se habían impuesto por sí mismos sobre él: [...] juntar una suma como regalo de bodas para ella; invertirla en acciones del Crédit Lyonnais. ¿Cuál era el precio actual de los valores del Credit Lyonnais? John corrió al teléfono. "¡Hola! Soy yo –sí, yo, el gerente. Bien. ¿Y usted?... ¿Cómo está ofreciéndose el Crédit Lyonnais? ¿Se mantiene estable? Por favor, tome nota: compre cien acciones mañana. No –no bonificadas. Al contado, si es posible. ¿Cómo está el mercado? ¿Estable? Gracias –Estoy bien. Sí, mañana en mi oficina" (39-40).

Fuera del mundo de la burocracia y los negocios, el teléfono asegura la presencia y la accesibilidad del poder, y al hacerlo establece invariablemente relaciones jerárquicas. En *Das Schloss* (*El castillo*), de Franz Kafka, K. recién ha llegado a la posada al pie del castillo, y está a punto de descansar un poco después de una larga caminata a través de la nieve, cuando un joven llega hasta él requiréndole que pida un permiso formal para pasar la noche en la villa. K. rechaza firmemente tal pedido por parte del joven –hasta que se da cuenta de que un teléfono está colgando justo encima de su cabeza:

> ¿De modo que había un teléfono en esta posada de villorrio? Evidentemente, cumplen con los estándares más elevados. Este ejemplo en particular sorprendió a K., pero en general él lo había esperado. El teléfono parecía haber sido colocado casi directamente encima de su cabeza, y en su estado somnoliento él no lo había visto. Si el joven tenía que telefonear, no podría, aún con las mejores intenciones, evitar molestar a K. (8).

"En general", K. no está sorprendido por la presencia de un teléfono, puesto que halla natural que el castillo tenga poder sobre la villa. Dentro de esta relación jerárquica, el mundo dentro del extremo "superior" de la línea está, él mismo, jerárquicamente estructurado: "El castellano estaba durmiendo, pero el que está debajo del castellano, uno de los de abajo del castellano... estaba disponible". Una vez que la cuestión acerca de la legitimidad de la presencia de K. en la villa es pasada a la "cancillería central", el joven cuelga el teléfono. Con creciente aprensión y con la admiración típica de un subalterno, K. espera una respuesta: "Tampoco carecía [el castillo] de industriosidad: la oficina central tenía un servicio nocturno". La primera llamada que responde desde el castillo confirma los peores miedos de K.: nadie estaba esperando su arribo.

> Pero el teléfono sonó de nuevo –con especial insistencia, le pareció a K. Lentamente levantó la cabeza [desde la cama]. Aunque no era probable que este mensaje también concerniese a K., todos aguardaron, y [el joven] tomó el aparato una vez más. Escuchó durante un tiempo bastante largo, y luego dijo en voz baja: ¿Un error, no es así? Lamento escuchar eso. ¿El jefe mismo del departamento lo dijo? Muy extraño, muy extraño. ¿Cómo debo explicar todo esto al agrimensor? (9) [véase Silencio *vs.* Ruido].

De golpe, K. está en una posición de superioridad *vis-à-vis* el joven que le ha tramitado la solicitud formal –pero el papel de K. no es en absoluto (y nunca será) un papel decisorio.

Habiendo malgastado el primer día de trabajo después de su llegada, K. planea finalmente ir al castillo con sus asistentes. Dado que desde ahora se ha hecho evidente que tal cosa requerirá de un permiso, hace que los asistentes llamen de nuevo al castillo: "El 'no' de la respuesta fue audible incluso para K. en su mesa. Pero la respuesta continuó y fue aún más explícita. Fue como sigue: 'Ni mañana, ni en ningún otro momento'" (20-21). Para estupefacción de los huéspedes de la posada, K. decide llamar él mismo al castillo. Pero su atrevido intento termina en humillación. La fuerte estática de la conexión deja en claro cuán lejos está él del castillo, y la voz al otro lado de la línea traiciona la violencia inherente a la relación de poder entre el castillo y la villa: "El aparato emitió un zumbido de un tipo que K. nunca antes había oído en un teléfono. Fue como el

murmullo de incontables voces infantiles –aunque no un murmullo. En cambio, el eco de voces cantando a una distancia infinita, combinadas por pura imposibilidad en un único pero resonante sonido que vibró en el oído como si tratase de penetrar más allá de la mera escucha" (21). Como un último esfuerzo, como un acto de autodefensa instintiva, K. finge ser uno de sus propios asistentes. Pero no puede ni engañar a la burocracia del castillo, ni escapar a la violencia de la voz del otro lado: "K. estaba escuchando la nueva nota y casi se perdió la pregunta: '¿Qué es lo que usted quiere?' Él sintió como que se le caía el teléfono de las manos. Dejó de esperar cualquier cosa de esa conversación. Pero al ser presionado, respondió rápidamente, '¿Saber cuándo mi jefe puede ir al castillo?' 'Nunca,' fue la respuesta. 'Muy bien', dijo K., y colgó" (22).

De su trabajo como agente legal para el Arbeiter-Unfall-Versicherungs-Anstalt (Agencia de Seguros para los Accidentes de los Trabajadores) en Praga, Kafka debe saber de primera mano cómo es lidiar con una figura de autoridad al otro lado de una conexión telefónica (Wagenbach, 104). Esta figura es, por supuesto, siempre un hombre, quien, independientemente del sexo de la persona al otro lado de la línea, le asigna a esta persona un papel de pasividad y resignación [véase Empleados, Masculino *vs.* Femenino, Acción *vs.* Impotencia (Tragedia)]. En la novela de Jules Supervielle *Le voleur d'enfants* (*El ladrón de niños*), una próspera viuda y madre recibe un correo expreso por vía neumática que dice que su único hijo ha sido secuestrado: "La mañana siguiente, a las ocho en punto, Hélène recibió una carta mecanografiada que había sido enviada por un tubo neumático: 'No se preocupe. Tengo a Antoine. Él está perfectamente feliz, y rodeado de toda clase de comodidades. Si él muestra alguna vez el deseo de volver con su madre, lo llevaré de vuelta *yo mismo*'" (55). Estas palabras, como el lenguaje de la administración del castillo en *Das Schloss*, excluye la resistencia, más aún en la medida en que el correo por tubo enfatiza la actual tecnología empleada en la mayoría de las conversaciones telefónicas: las personas a extremos opuestos de la línea están conectadas físicamente por un cable o tubo. Aunque un sistema telefónico inalámbrico entre Nueva York y Londres comienza en enero (Heimer, 100), Dinamarca se une a la red telefónica europea diez meses más tarde con un cable que va a través del Mar del Norte hasta la ciudad alemana de Warnemünde (*8 Uhr-Abendblatt*, 19 de octubre) [véase Comunicación Inalámbrica]. Entre el correo de tubo y la comunicación inalámbrica, la red telefónica clásica es así el dispositivo técnico primario a través del cual el Estado hace sentir su poder. Una vez que la madre de Antoine y el coronel Biguá, el "ladrón de niños" en la novela de Supervielle, han alcanzado un acuerdo sorpresivo, Hélène le pide a su sirviente Rosa que llame a la policía y diga que no hacen falta más investigaciones, puesto que el niño ha sido encontrado. "'¿Dónde?', preguntó con severidad una

voz profunda al otro lado de la línea. Pero, temblando súbitamente, Rose cortó, sin saber realmente por qué. Y su patrona aprobó" (118).

A pesar de su ya aplastante autoridad, el Estado y su burocracia parecen aspirar a un grado aún mayor de vigilancia –y a un grado mayor de presencia de su poder, sin necesidad de presencia corporal. En la película de Fritz Lang *Metropolis*, esta visión es una realidad para Fredersen, el "Jefe de Metrópolis". En el pináculo de la revuelta obrera, recibe un mensaje telegrafiado de Grot, el ingeniero a cargo de la "planta central de energía". Las circunstancias técnicas de la respuesta de Fredersen evidentemente la llevan a través de tres niveles diferentes de aún otra relación de poder jerárquico:

> En la oficina del Amo de Metrópolis, vemos una gran máquina telegráfica en la pared, junto a la puerta. Fredersen entra, inspecciona la cinta, luego hace girar un dial en el aparato. Visto de atrás, hace girar otro dial. Los caracteres 'HM2' aparecen en una pantalla iluminada frente a él. Luego una serie de imágenes de la planta central de energía aparecen debajo. Fredersen ajusta la imagen de modo que "encaje" al tiempo que la imagen de Grot, el ingeniero en jefe, aparece en un panel de control, corriendo nerviosamente para aquí y para allá. Fredersen toma el receptor de un teléfono que tiene cerca y aprieta un botón (Lang, 102).

Enfrentado con la amenaza de los trabajadores de destruir la planta central de energía, el ingeniro entra en pánico. Pero el teléfono con imagen hace imposible para él ocultar su nerviosismo a los ojos del Amo [véase Empleados]. Finalmente, Grot recibe una orden definitiva desde el extremo de la línea que ocupa Fredersen, una orden que significa establecer eternamente el control del Amo sobre los trabajadores: "Título: 'Si ellos destruyen la planta de energía, nosotros inundaremos la ciudad de los trabajadores'. Los ojos de Fredersen se hinchan mientras él de golpe grita, agitando su puño. Título: '¡Abran las compuertas!'" [véase Acción *vs.* Impotencia].

El teléfono se ubica alto como emblema de las formas en que los poderes anónimos se están inmiscuyendo de modo cada vez más brutal en las esferas de lo natural y lo privado [véase Automóviles, Gramófonos]. Como empleado del Estado, el filósofo Theodor Lessing no se siente menos víctima de la violencia transmitida electrónicamente que todos aquellos protagonistas de novelas y filmes que se encuentran a sí mismos en el lado subordinado de una conexión telefónica: "Elimine los 'símbolos de la cultura' del paisaje completamente cableado, lleno de avisos y chimeneas; tal vez quede un sitio sagrado e intacto. A determinada altura, decidí robar un reloj de bolsillo –con la esperanza de ser arrestado. En prisión, al menos, encontraría paz en la ausencia de alfombras golpeadas, pianos, bocinas, gramófonos y teléfonos" (Lessing, 401).

Pero nadie querría seriamente renunciar al teléfono y sus beneficios técnicos. En los diarios de guerra de Ernst Jünger, la descripción de un ataque con bombas y gases culmina en la destrucción de una línea telefónica: "Nubes de bombarderos han visitado las poblaciones en las áreas remotas. Durante horas, fuegos poderosos han batido los campos más apartados. Cada calle ha estado bajo fuego. Las posiciones de la artillería son cubiertas con gas mostaza, las líneas de teléfono son destruidas" (Jünger, 106). Igual que la conexión entre un hijo y su madre, la relación de poder mediada por el teléfono produce situaciones que son al mismo tiempo una necesidad vital y una fuente de temor. Todo el mundo sufre por la vigilancia y la dependencia que el teléfono representa e impone. Al mismo tiempo, sin embargo, la gente tiene la impresión de que la vida sería imposible sin las intervenciones estructurantes que hace el poder [véase Individualidad *vs.* Colectividad (Líder)]. Es mejor estar conectado a una voz violentamente autoritaria que a ninguna voz en absoluto.

Entradas vinculadas

Aeroplanos, Automóviles, Ascensores, Comunicación Inalámbrica, Empleados, Gramófonos, Polaridades; Acción *vs.* Impotencia, Individualidad *vs.* Colectividad, Masculino *vs.* Femenino, Silencio *vs.* Ruido; Acción = Impotencia (Tragedia), Centro = Periferia (Infinitud), Individualidad = Colectividad (Líder).

Referencias

8 Uhr-Abendblatt.
Associated Students of Stanford University (eds.), *The 1926 Quad*, Stanford, 1926.
Chronik 1926: Tag für Tag in Wort un Bild, Dortmund, 1985.
Mel Heimer, *The Long Count*, Nueva York, 1969.
Ernst Jünger, *Feuer und Blut: Ein kleiner Ausschnitt aus einer grossen Schlacht* (1926), Hamburgo, 1941.
Franz Kafka, *Das Schloss* (1926), Frankfurt, 1968.
Friedrich Kittler, *Aufschreibesysteme: 1800/1900*, Munich, 1985.
Friedrich Kittler, *Gramophon, Film, Typewriter*, Berlín, 1986.
Fritz Lang, *Metropolis* (1926), Nueva York, 1973.
Theodor Lessing, "Die blauschwarze Rose" (1926), en *"Ich warf eine Flaschenpost ins Eismeer der Geschichte": Essays und Feuilletons, 1923-1933*, Darmstadt, 1986.
Thomas Mann, "Unordnung und frühes Leid" (1926), en *Sämtliche Erzählungen*, Frankfurt, 1963.
Revista de Occidente.
Jules Supervielle, *Le voleur d'enfants*, París, 1926.
Klaus Wagenbach, *Kafka: Bilder aus seinem Leben*, Berlín, 1983.

TRASATLÁNTICOS

En la novela *El asesinato de Roger Ackroyd*, de Agatha Christie, el Dr. James Sheppard no sólo comete el crimen principal, actúa como narrador principal y desempeña el papel específico de compañero asistente y admirador del detective, Hercule Poirot; como médico, él está también oficialmente a cargo de la salud de la víctima. Sheppard, un criminal verdaderamente sofisticado, saca ventaja de este vínculo para construirse una coartada. Después de una cena en la casa de Ackroyd, acuchilla a su paciente y regresa a su propia casa, que comparte con su hermana Caroline. Allí, recibe una llamada y le dice a Caroline que el mayordomo de Ackroyd está en la línea: "Parker está llamando... Dice que acaban de encontrar a Roger Ackroyd asesinado" (49). A esta altura, sin embargo (como se verá más tarde), los sirvientes de Ackroyd no han hallado aún el cadáver de su patrón. La llamada de teléfono da, así, al asesino, una ventaja estratégica: él puede ser el primero en llegar a la escena del crimen. Este detalle es tan importante en su plan principal, que cuando el detective finalmente se enfrenta con los hechos cuidadosamente reconstruidos, Sheppard habla de ello, con fingida ironía, como defensa final: "¿Y sonó el teléfono? pregunté, tratando de recuperarme. 'Usted tiene una explicación plausible para ello, supongo'" (306). No sin un cierto grado de aprecio profesional por la complejidad de la trama urdida por Sheppard [véase Crimen] –y con un orgullo aún más grande por su propio logro intelectual al descubrirla– Poirot tiene por cierto una respuesta:

> Le confesaré que ése fue mi más grande obstáculo, cuando descubrí que una llamada había sido realmente hecha desde la estación King's Abbot. Al principio creí que usted simplemente había inventado la historia. Fue un detalle muy inteligente, ése... Yo tenía una noción muy vaga de cómo había sido hecho eso cuando me fui a ver a su hermana aquel primer día y le pregunté cuántos pacientes había visto usted el viernes por la mañana... Entre sus pacientes de aquella mañana estaba el camarero de un trasatlántico americano. ¿Quién más adecuado que él para irse en tren a

Liverpool esa misma tarde? Y luego, él estaría en alta mar, bien lejos del camino. Observé que el *Orion* soltó amarras el sábado, y habiendo obtenido el nombre del camarero, le mandé un mensaje telegráfico preguntándole cierta cuestión. Es su respuesta lo que usted me acaba de ver recibir.

Por supuesto, el contenido de la llamada telefónica, la cual, bajo cualquier pretexto, le pidió Sheppard a su paciente americano que le realizase, no tiene nada que ver con el crimen. Pero su función en la novela de Christie revela las ambigüedades y la condición limítrofe que representa el viajar en trasatlánticos. Los pasajeros de los trasatlánticos están, realmente, "bien lejos del camino", más allá del alcance de la ley y de muchas otras limitaciones cotidianas. El mundo de los trasatlánticos –un mundo sin un suelo firme debajo– es un mundo irreal [véase Incertidumbre *vs.* Realidad]. Por ello Sheppard puede tener la legítima esperanza de que el camarero que navega en el *Orion* nunca testificará en su contra. Pero los pasajeros de los trasatlánticos están fuera del mundo sólo por un tiempo limitado y, dados los últimos desarrollos en la tecnología de las comunicaciones [véase Comunicaciones Inalámbricas], nunca están totalmente inalcanzables. El intercambio de mensajes inalámbricos entre Poirot y el camarero, que ha venido a desempeñar de modo involuntario un papel tan importante en la trama de Sheppard, lleva a la condena del criminal.

Las formas específicas de experiencia asociadas con esta ambigua situación de estar a la vez dentro y fuera del mundo dependen en gran medida de si la cabina de pasajeros está ubicada en una cubierta superior, o en una cubierta inferior –tanto que, por cierto, esa vida en los trasatlánticos se ha convertido en una alegoría de la injusticia social. En su poema "Seefahrer", Johannes Becher hace jugar múltiples aspectos de este contraste entre estos dos grupos de pasajeros:

El buque gigante –turbinas de murmullo silencioso;
Truena el océano a su paso.
Una cancha de tenis a bordo. Cabinas de lujo.
Líneas telefónicas susurrantes. Setenta toneladas.
Un barco como éste es como un animal: tiene
Articulaciones, y estómago, y pulmones, ojos, y ojos.
Hombre que paseas allá arriba, con tus miembros moviéndose
[alegremente
¡No te olvides de nosotros! Estamos profundamente enterrados en los
[intestinos.
...Qué maravilloso es este mundo para el hombre de arriba:
ocupa su ocio en una silla cómoda, y un gong
lo llama a almorzar.

...Nosotros, una manada de esclavos abajo en la bodega—
¿Qué podemos hacer? ¡Envuelve tu puño
en un paño!... ¡No codicies
las posesiones de tu vecino!

(Becher, 124-125; también 102)

El contraste entre los pasajeros ricos y pobres se vuelve más evidente aún después de que vuelven al mundo cotidiano, que tiende a rechazar a aquellos que, con el viaje transoceánico, tratan de escapar a la pobreza o la persecución: cuando el buque arriba a su destino, a menudo son arrestados o mandados de vuelta al país del que han venido. El mismo mundo cotidiano, sin embargo, absorbe deseosamente a los pasajeros de primera clase, que poseen, gobiernan, o hacen elegante al mundo real. Jack Gales, el héroe de la novela de B. Traven *Das Totenschiff* (*El buque de los muertos*), un marinero americano que ha sido desembarcado en una ciudad costera europea sin su pasaporte, aprende cuán desesperadamente *naïve* es tener la esperanza de que la ley ignore la diferencia entre ricos y pobres. El cónsul norteamericano en París, cortés pero firmemente, rehúsa extenderle a Gales un nuevo pasaporte, aunque el mismo funcionario despliega abiertamente su urgencia por brindarle ese mismo servicio a una señora opulentamente vestida y con acento extranjero –quien resulta ser la esposa de un famoso banquero. El cónsul no está para nada desconcertado por la indignación de Gales:

¿Cómo podría usted afirmar que es ciudadana americana? Ni siquiera puede hablar en inglés correctamente [...] "En el caso de ella, no necesito ninguna evidencia. Su marido, Mr. Reuben Marcus, es uno de los banqueros más prominentes de Nueva York. La señora Marcus llegó en el *Majestic*, y ocupaba el compartimiento privado más caro –yo vi su nombre en la lista de pasajeros". "Sí, comprendo. Usted lo ha dicho, señor Cónsul. Yo llegué aquí en un carguero, como un marinero de última categoría. Eso, veo, hace toda la diferencia... Una gran firma banquera es la única evidencia necesaria para probar que un hombre es un ciudadano" (Traven, 49).

Desde el punto de vista de Becher y de Traven, la individualidad es un privilegio de los ricos, y eso significa que uno está eximido de las limitaciones impuestas por la ley [véase Individualidad *vs.* Colectividad]. Los pobres, en contraste, son tratados como individuos tan sólo en las conversaciones privadas:

Le he dicho que, bajo las presentes circunstancias, no tengo el más mínimo poder para hacer cualquier cosa por usted... Me gustaría ser capaz de

darle el documento que necesita, pero no puedo... Francamente, creo en su historia. Suena verdadera... Pero se lo diré con toda franqueza: si la policía francesa lo trae alguna vez aquí y me pide que lo identifique, yo negaré vehementemente su reclamo de ser ciudadano estadounidense (Traven, 49).

Si el reintegro al mundo cotidiano de los pasajeros de las cubiertas superiores y las inferiores produce tal dramática divergencia, el contraste entre las esferas de irrealidad que habitan a lo largo del viaje no es menos impresionante. Ya sobrevivir en el buque es un impresionante desafío para los pobres y los marginales. Por cierto, Bertolt Brecht trata de mostrar, en su novela fragmentaria *Lebenslauf des Boxers Samson-Körner* (*Vida del boxeador Samson Körner*), que los cruces trasatlánticos ofrecen la mejor preparación posible para una carrera como competidor por el título [véase Boxeo]. En algunos episodios, Körner es un polizonte famélico que se esconde de la tripulación [véase Artistas del Hambre]. En otros, aparece en cubierta, y debe entonces comprar la complicidad de los marineros haciendo el trabajo que les corresponde a ellos, y cediendo a sus requerimientos sexuales [véase Masculino = Femenino (Problema de Género)]. El cocinero negro Jeremiah Brown insiste en hacer pública su relación erótica con Körner: "Organizó encuentros boxísticos en la cubierta, supuestamente para demostrar mi fuerza, que lo había impresionado tanto a él. Brown se sentaba allí en un pequeño banco, mirándome con sonrisa fascinada, y llamando continuamente la atención de los espectadores acerca de alguno de mis amagues, o cosas por el estilo. También le gustaba sentir mis músculos, y los elogiaba como el que es conocedor" (138). Otro protagonista, un negro americano llamado Kongo, es un boxeador profesional que se toma vacaciones de los rigores de su trabajo (y de las limitaciones impuestas por la Ley Seca) por la vía de atravesar el océano en completo estado de ebriedad [véase Bares]. Lo que hace atractivo para los polizontes (como Körner) el mundo irreal de los trasatlánticos, es la negociación que se da entre los dos aspectos de su situación que se relacionan con la ausencia de la ley a bordo: polizones y marginales están a merced de la tripulación, pero están también más allá del alcance de cualquier autoridad estatal. El castigo legal que les corresponde (por viajar sin pagar el pasaje y por los crímenes cometidos antes de la partida) debe ser diferido, y esta posposición les permite ganar un tiempo precioso, en el cual pueden tratar de ganar aliados antes de volver a entrar en el mundo de todos los días.

Para los pasajeros de las cubiertas superiores, en contraste, el mundo irreal de los trasatlánticos es un territorio para el juego. Mientras que los ricos y hermosos son impacientemente aguardados en ambos lados del océano, como lo muestran las columnas de sociales de periódicos como el

New York Times [véase Americanos en París], ellos se entretienen jugando a deportes de clase alta como el tenis y el golf –pero también en juegos de futbol y peleas de box, a los que difícilmente considerarían pasatiempos adecuados en su mundo real (*Chronik*, 73). En sus frecuentes viajes entre Argentina y Europa, el cantor de tangos rioplatense Carlos Gardel cumple deleitado todos los rituales carnavalescos que marcan el cruce del Ecuador. Concluye largas noches de baile y música con suntuosas comidas, y da lujosas propinas a los mozos y camareros (Collier, 74ss.). Pero incluso los pasajeros de las cubiertas superiores enfrentan una negociación –inversa de aquella que enfrentan los polizontes y marginales. Los ricos se han acostumbrado desde hace tiempo a un estilo de vida transcontinental. Puesto que los trasatlánticos son los únicos medios de transporte disponibles entre continentes, los ricos y hermosos no pueden evitar perder una semana entre sus varias esferas de acción. Esta situación causa serios conflictos a Rodolfo Valentino, quien a comienzos del año se encuentra viajando para atrás y para adelante entre París, en donde se está divorciando de Natasha Rambova, y la Costa Oeste norteamericana, donde tiene que cumplir con sus obligaciones en los estudios cinematográficos (Orbanz, 136; Morris, 176ss.). Para empeorar las cosas, hay sólo dos viajes por semana entre Francia y los Estados Unidos. De acuerdo con una tabla de horarios publicada en *Le Figaro* el jueves 18 de marzo, el *Orléans* parte de Cherburgo el 19 de marzo, el *France* de Le Havre el 24 de marzo, el *Deutschland* de Boulogne el 27 de marzo y el *Paris* de Le Havre el 31 de marzo.

Tratando de describir un posible efecto escénico para su obra de teatro *Orphée*, Jean Cocteau alude a "los aeroplanos o barcos usados en las fotografías *trompe-l'oeil* de ferias de condado" (17). Esta breve instrucción pone en escena la brecha temporal existente entre la irrealidad impuesta de un largo viaje oceánico y la irrealidad de un vuelo trasatlántico [véase Presente = Pasado (Eternidad)]. Mientras tanto, el *New York Times* anuncia, el 22 de septiembre, que la Goodyear Rubber Company y el gobierno norteamericano han comenzado negociaciones para establecer una "línea de dirigibles entre Nueva York y Londres... Un dirigible de 6 millones de pies cúbicos sería capaz de cruzar el Atlántico en dos días y medio o tres, y sería una aventura comercial exitosa en el cruce oceánico". Como resultado de la creciente demanda de travesías trasatlánticas, así como de la creciente impaciencia por parte de los pasajeros, el mercado de los trasatlánticos se ha vuelto inestable (*Chronik*, 73). Compañías como la Panama Pacific Line y la Munson Steamship Lines reaccionan, en sus campañas publicitarias, presentando la negociación implicada en el viaje en sus vapores –pérdida de tiempo *versus* disfrute en un entorno de un lujo soñado– como una en la que el pasajero sale ganando: "Buques más elegantes – Tiempo más veloz" o "Los buques más grandes y más rápi-

dos en el servicio". Pero contra el fondo de la veloz vida moderna [véase Presente *vs.* Pasado], los trasatlánticos son en general percibidos como tercas reliquias del pasado. Incluso un viajero tan poco apurado como la estrella berlinesa Harry Graf Kessler no puede evitar verse ligeramente desilusionado por su viaje entre Génova y Barcelona en el *Principessa Mafalda,* uno de los buques preferidos de Carlos Gardel para sus viajes entre Argentina y España:

> En la mañana, fui a la Navigazione Generale, al consulado de España, etc., en una loca carrera. A mediodía, a partir de las doce en punto, sobre el trasatlántico sudamericano... el *Principessa Mafalda.* Un encantador buque de diez mil toneladas, realmente placentero e incluso lujoso (aunque el lujo está un poco desvaído), amueblado en un sobrio estilo Luis XVI. Blancas cabinas, espaciosas y aireadas. Excelente comida. Sólo unos pocos pasajeros en el salón de primera clase (470).

Mucho más franco en dar sus opiniones que Graf Kessler es el novelista francés Paul Morand, quien, después de un viaje alrededor del mundo, está obsesionado con la idea de que la superficie finita de la tierra no tiene más secretos que descubrir [véase Polaridades, Centro = Periferia (Infinitud)]:

> A la larga lista de cosas que hacen insoportable la existencia, yo agrego el hecho de que estamos forzados a vivir apiñados en un globo del cual tres cuartos están ocupados, caramba, por el agua (la cual también puede ser hallada en el aire, o bajo la tierra). Al final, sucumbiremos; desperdiciaremos nuestras vidas en este compartimiento cerrado, encerrados en la clase económica de esta pequeña esfera perdida en el espacio. Pues la tierra es asombrosamente chica; sólo los barcos nos permiten dudar de esa pequeñez, debido a que todavía se mueven con tanta lentitud. Un día no lejano, nos daremos cuenta de que hemos sido engañados por las compañías de vapores (11).

Ni siquiera un pasaje para atravesar el Pacífico parece excitar a Morand: "Doce días en una niebla blanca, que se vuelve lila hacia el atardecer –impenetrable, sin estrellas para marcar nuestra posición... Unos pocos metros de mar a cada lado, y un abismo horizontal atrás de otro. Jamás se vio otro barco" (27). Lo que lo impresiona, sin embargo, es la dimensión vertical, la profundidad del mar, que experimenta como una amenaza constante –como si sólo tocando el fondo del mar pudiera el mundo irreal del trasatlántico conseguir un fundamento existencialmente estable: "Abajo mío, la Fosa de las Kuriles. No hay miedo de encallar esta noche: el mar tiene nueve kilómetros de profundidad" (29). Cualquier

movimiento a lo largo de este eje vertical es letal. Escribiendo una presentación sobre pesca de aguas profundas, el periodista Egon Erwin Kisch es llevado a una reflexión metafísica después de ver a un tiburón que ha sido traído a la superficie en las redes de un pesquero de arrastre:

> Abrimos el animal. Su hígado llenaba el más grande de los recipientes. En su estómago había un revuelto de bacalaos, lenguados y peces de lugares lejanos, algunos a medio digerir o completamente intactos. Una masa de huevos, los más grandes del tamaño de unos de gallina, los más pequeños apenas visibles, llenaban los ovarios. En dos bolsas descansan fetos, unos catorce días antes del nacimiento. ¿Hemos venido aquí para impedirles que vivan? (Kisch, 12).

Esta pregunta relativa a los derechos y obligaciones del hombre como rey sobre un planeta completamente explorado –y completamente explotado– es crucial para una cultura que está peleando por integrar su horizonte de trascendencia que ya se desvanece, con la esfera de la inmanencia. Si no hay un Dios, una de las tantas cuestiones a ser renegociadas es la de en qué medida la humanidad puede permitirse a sí misma dominar la naturaleza.

Las profundidades del océano connotan muerte y eternidad, y ofrecen así un contraste al rápido fluir del tiempo en la vida cotidiana, con el que los buques ya no pueden competir. Puede que sea este lazo el que hace que el pintor americano Edward Hopper emplee pesqueros de arrastre como tema central en sus pinturas (Levin, 176ss.) [véase Inmanencia *vs.* Trascendencia (Muerte)]. Y la asociación es central en *Totenschiff*, de Traven. En la escena que concluye la novela, Jack Gales y su compañero Stanislaw están a la deriva en el océano, agarrados de la última tabla de su carguero, cuyos propietarios han hundido deliberadamente para cobrar el seguro. Cuando Stanislaw se ahoga, el exhausto y alucinado Gales ve este "viaje a las profundidades" como un viaje a la eternidad, y por ende un viaje hacia la redención que ellos no pudieron encontrar sobre la superficie de la tierra:

> Saltó. Lo hizo. Saltó. No había puerto. No había barco. Ni costa. Sólo el mar. Sólo las olas rodando de horizonte a horizonte… Dio unas pocas brazadas sin una dirección particular. Entonces levantó los brazos. Se fue al fondo. En profundo silencio. Miré al agujero por el que se había escurrido. Pude verlo por un largo rato. Lo vi como desde una gran distancia… Debía haber sido contratado para un largo viaje. Para un viaje realmente largo. No puedo entender esto. ¿Cómo pudo él haber sido contratado para eso? Él no tenía carnet de marinero. Ningún papel en absoluto. Ellos debían haberlo rechazado sin más. Sin embargo, no subió a la superficie. El

Gran Capitán lo había contratado. Lo había tomado, aunque no tenía papeles. Y el Gran Capitán le dijo: "¡Venga, Stanislaw Kolowski, deme su mano. Chóquela! ¡Bienvenido a bordo, marinero! Lo contrato, como tripulación para este buen buque. Un buque honesto y decente. El mejor que tenemos. No se preocupe por los papeles. No precisará ninguno aquí. Este es un buque honesto. Vaya a su camarote, Stanislaw. ¿Puede usted leer lo que está escrito sobre el pabellón de los tripulantes?..." "Aquel que entra aquí estará libre de dolor para siempre" (216).

Entradas vinculadas

Americanos en París, Artistas del Hambre, Bares, Boxeo, Comunicación Inalámbrica, Corridas de Toros, Crimen, Polaridades; Individualidad *vs.* Colectividad, Incertidumbre *vs.* Realidad, Presente *vs.* Pasado; Centro = Periferia (Infinitud), Inmanencia = Trascendencia (Muerte), Presente = Pasado (Eternidad).

Referencias

Johannes R. Becher, *Maschinenrhythmen*, Berlín, 1926.
Bertolt Brecht, *Der Lebenslauf des Boxers Samson Corner* (1926), en *Gesammelte Werke*, vol. 2, Frankfurt, 1967.
Agatha Christie, *The Murder of Roger Ackroyd*, Londres, 1926.
Chronik 1926: Tag für Tag in Wort un Bild, Dortmund, 1985.
Jean Cocteau, *Orphée: Tragédie en un acte* (1926), París, 1927.
Simon Collier, *Carlos Gardel: Su vida, su música, su época*, Buenos Aires, 1986.
Le Figaro.
Harry Graf Kessler, *Tagebücher*, 1918-1937, Frankfurt, 1961.
Egon Erwin Kisch, *Hetzjagd durch die Zeit*, Berlín, 1926.
Gail Levin, *Edward Hopper: The Art and the Artist*, Nueva York, 1980.
Paul Morand, *Rien que la terre: Voyage*, París, 1926.
Michael Morris, *Madam Valentino: The Many Lives of Natacha Rambova*, Nueva York, 1991.
New York Times.
B. Orbanz (ed.), *There's a New Star in Heaven –Valentino: Biographie, Filmographie, Essays*, Berlín, 1979.
B. Traven, *Das Totenschiff* (1926), Hamburgo, 1954.

VÍAS FÉRREAS

El mundo de los ferrocarriles es un mundo de encuentros casuales. Ésta es la premisa en una historia escrita por Azorín, uno de los más populares autores españoles, que es publicado en la revista *Blanco y Negro*, de Madrid. Durante una parada de diez minutos durante un viaje en tren, un hombre llamado Adolfo deja su compartimiento para ir a comprar un refresco en el restaurante de la estación. El servicio es lento, él comienza a llegar tarde, y entonces se enreda en una discusión con el mozo. Una joven, la hija del dueño del restaurante, interviene; su aparición se vuelve un punto de quiebre en la vida de Adolfo. Atraído por su belleza, ignora las voces de sus amigos urgiéndolo a que corra a la plataforma –y el tren deja la estación llevándose todo su equipaje. Pero Adolfo pronto celebrará su boda y será el dueño del restaurante hasta que su esposa muera, veinte años más tarde.

En la segunda parte de la historia de Azorín, los lectores se enteran de que la historia que han seguido hasta ese momento está siendo contada por Adolfo a Antonio y Pepe, dos jóvenes viajeros, mientras todos se aproximan a esa misma estación que él ha dejado, en un impulso momentáneo, poco tiempo atrás, al quedar viudo: "Cuando mi esposa murió, todo terminó para mí. Incluso el restaurant en la estación ferroviaria era insoportable... Un día, cuando el tren expreso estaba haciendo una detención allí, me subí a uno de los vagones para buscar a un amigo... y no me bajé. El tren reinició la marcha, y yo me quedé a bordo" (*Blanco y Negro*, 131). Hay un momento de profundo y reflexivo silencio, y entonces Adolfo pone la historia en perspectiva con una observación filosófica aún más profunda: "Como dijo Heráclito, 'El tiempo es un niño que juega a los dados'. ¡Qué le vamos a hacer! Así es la vida: accidentes, coincidencias..." Sorprendentemente, éste no es el final de la historia de Azorín. En la escena tercera, y final, Adolfo y Antonio están llamando a Pepe para que regrese al tren –éste se ha bajado en la estación para comprar unos refrescos. Él pierde el tren y se convierte en esposo de la bella hija del nuevo dueño del restaurante. Aunque el texto termina con una reite-

ración del aforismo heraclitano, la trama debilita, más que confirmar, cualquier interpretación de los sucesos como un caso de mero azar. ¿Puede ser una casualidad que un evento casual y sus circunstancias se repitan a sí mismas en un intervalo de tiempo de más de veinte años? [véase Incertidumbre *vs.* Realidad].

Otra historia de trenes de Azorín, publicada en el mismo número de *Blanco y Negro*, llama la atención de los lectores de modo similar hacia ciertos patrones de recurrencia debajo del aparente azar del mundo de los ferrocarriles. En el angosto corredor de un coche cama, Manolo literalmente se choca con Clarita, una amiga de su adolescencia. La última vez que la vio fue hace muchos años, en una tumultuosa fiesta; ambos discutieron agriamente, y él se fue en la madrugada. Aún soltero, Manolo hace todos los esfuerzos posibles por revivir la atracción erótica que existió una vez entre él y Clarita. Clarita, en contraste, constantemente desvía a drede la conversación hacia las bellezas del paisaje castellano que pasa frente a ellos en el crepúsculo. Finalmente, Clarita le explica a Manolo que ella está en su luna de miel: justo ayer se ha casado con uno de los antiguos rivales de Manolo. Sin decir nada más, ella desaparece en otro de los compartimientos del coche cama. Cuando Manolo posteriormente se encuentra con Rafael, el marido de Clarita, la reunión es escasamente una sorpresa para él; por tanto, él representa su papel perfectamente en ese "casual" encuentro. Mientras Rafael exalta los encantos eróticos de su joven esposa, Manolo toma el papel de Clarita en la conversación anterior, y empieza a exaltar los encantos de la campiña castellana. Por tanto, exactamente como ocurre en la historia de Adolfo, Pepe y las bellas hijas del dueño del restaurante de la estación, uno nota un patrón repetitivo en la relación quiasmática entre Manolo y los recién casados. En la escena final, los tres protagonistas han adoptado formas de conducta que los ayudan a enfrentarse con sentimientos de celos y frustración. Rafael presenta a su novia a Manolo, y tanto Clarita como Manolo actúan como si nunca se hubieran visto: "Ahí viene mi esposa. Te la presentaré... Clarita, mi amigo Manolo Bazán". "Encantada de conocerlo, señor". "Señora, el placer es mío" (*Blanco y Negro*, 119).

¿Cómo puede el sistema ferroviario, con su intrincada sincronización, servir como emblema de lo azaroso? Trenes, vías, horarios, estaciones, restaurantes de estación y familias de sus dueños, constituyen un mundo de contingencias con respecto a las necesidades y expectativas individuales, pues la complejidad interna de los sistemas ferroviarios no puede adaptarse a ellos [véase Ascensores]. Ningún viajero individual será nunca capaz de anticipar los encuentros en un vagón de tren o en el restaurante de una estación, y los trenes nunca esperarán a pasajeros que deseen llevar sus conversaciones, que comenzaron por azar, a una feliz conclusión. Esta independencia del sistema ferroviario con respecto al mun-

do de interacciones azarosas está también ilustrada en "Unordnung und Frühes Leid" ("Desorden y dolor precoz"), de Thomas Mann, cuando la cuidadora de los hijos del profesor Cornelius les enseña un simple poema:

> Tren, tren,
> Orgullosa locomotora,
> Tal vez se va, tal vez se queda,
> Con su fuerte silbido.
>
> (Mann, 500)

Los reportes sobre accidentes mortales en las vías siempre presentan a los trenes como agentes del destino, y adscriben a las víctimas la entera responsabilidad de sus muertes:

> La gerencia de la Altona Railroad reporta que a las 6:10 a. m. cuatro trabajadores resultaron muertos y dos gravemente heridos por un tren de carga que llegaba a la estación de Berkenthin procedente de Hamburgo. Aparentemente, las víctimas pensaron que la alerta que había sonado se refería al tren 70122, que venía de la dirección opuesta, y por ello no lograron darse cuenta de que se aproximaba el tren 7599, que venía por la vía en que ellos estaban (*Berliner Volks-Zeitung*, 6 de noviembre).

En la novela *Le voleur d'enfants* (*El ladrón de niños*), de Jules Supervielle, el retrato fotográfico de un rico burgués que ha muerto en un accidente ferroviario recuerda a su familia de la impotencia del hombre frente al destino y, como los lectores rápidamente comprenden, es una señal del inminente secuestro de su hijo:

> Fuera a donde fuera la viuda dentro de la habitación, el muerto la seguía con su fría mirada de papel. Aquella mandíbula poderosa no había podido ser separada de la vida sin cierta dificultad. Él es el padre del niño, enmarcado en su papel de observador impotente... Murió en perfecta salud en un accidente ferroviario y parece objetar, día y noche, que eso es injusto, que no había completado su vida, que no hace mucho él tenía autoridad y celo (Supervielle, 44-45) [véase Acción = Impotencia (Tragedia)].

A menudo, los guardas de tren impiadosos encarnan las arbitrariedades del sistema ferroviario [véase Empleados]. En la novela *Fiesta*, de Ernest Hemingway, el narrador en primera persona y su amigo Bill, viajando en un tren de París a España, le da una generosa propina al guarda, con la esperanza de obtener una mesa en el coche comedor, que ya estaba totalmente reservado. Pero, aunque el empleado se embolsa el

dinero, no está dispuesto en modo alguno a cambiar el orden de las reservas –y permanece profesionalmente inmutable frente a las furiosas reacciones de los pasajeros:

> "Dale diez francos" "Aquí están", dije. "Queremos comer en el primer turno". "Gracias", dijo [el guarda]. "Estimados caballeros, yo les aconsejaría que tomen algunos sandwiches. Todos los sitios en los primeros cuatro turnos fueron ya reservados en las oficinas de la compañía". "Fuiste muy lejos, viejo", le dijo Bill en inglés. "Supongo que si te hubiese dado cinco francos, nos hubieses aconsejado que nos tirásemos del tren" "¿*Comment*?" "¡Vete al infierno!", dijo Bill (Hemingway, 87).

Para el marinero americano que viaja por Europa sin pasaporte en la novela de B. Traven *Das Totenschiff* (*El buque de los muertos*), la falta de comunicación en un intercambio con el guarda, durante un viaje en tren de París a Limoges, da un vislumbre de sus tratos con una burocracia que nunca llegará siquiera a empezar a darse cuenta de las circunstancias específicas de su precaria situación:

> De pronto el guarda caminó por el corredor y abrió la puerta del compartimiento en el que yo estaba sentado. Sin tiempo para atender a mis urgentes asuntos privados, me quedé sentado allí mirándolo directo a la cara... Él abrió la puerta, me miró sin dejar lugar a dudas, hizo el ademán de cerrar la puerta de nuevo, y entonces dijo, "Disculpe, señor, ¿dónde fue que dijo que quería bajarse, o hacer una conexión?" Dijo eso en francés. Yo pude captar el significado, pero no las palabras exactas. De modo que no tenía una respuesta pronta... El guarda no me dio tiempo a explicarme. "¿Sería tan amable de mostrarme su pasaje de nuevo?" preguntó (Traven, 50).

Todos estos aspectos del sistema ferroviario como autónomo, inflexible, amenazador, llegan al colmo en una horrible pesadilla del film "psicoanalítico" de G. W. Pabst *Geheimnisse einer Seele* (*Secretos de un alma*). Un telegrama en el que el primo del protagonista, un viajero en tierras extrañas [véase Comunicación Inalámbrica, Centro *vs.* Periferia], anuncia su intención de dedicar varios días a visitarlo a él y a su esposa, cambia los autorreproches y frustraciones del anfitrión por su matrimonio sin hijos, en el impulso de asesinar a su amada –y hermosa– esposa. Una y otra vez, el primo aparece en sus sueños como una enorme figura sentada sobre los vagones de un tren expreso al cual el pobre esposo no puede detener, pues él mismo está parado detrás de una barrera, y sólo puede gesticular desesperadamente. El tratamiento psicoanalítico trae una comprensión y redención de su tortura. La impotencia del marido y los miedos que resultan de ella surgen de una navidad de su niñez, cuando recibió

de regalo un tren eléctrico, y cuando la pequeña niña que luego sería su esposa le ofreció a su primo su propio regalo de navidad: una muñeca que representaba a un bebé.

Los horarios de tren, y el sistema ferroviario en general, son asociados con el destino inalterable, pero quienquiera que desee (y tenga la paciencia suficiente) como para explorar su estructura interna será capaz de emplear sus descubrimientos en provecho propio. En este espíritu, la edición de año nuevo de la "Reise- und Bäder-Beilage" ("Suplemento de Viajes y Spa") del *Berliner Börsen-Zeitung* (3 de enero) ofrece a sus lectores detallada información acerca de las reglas oficiales para ocupar y mantener los asientos en un vagón de ferrocarril:

> Muchos viajeros están equivocados respecto del derecho de asiento en los compartimientos ferroviarios. Nuestras averiguaciones, dirigidas a la máxima autoridad ferroviaria, desembocaron en la siguiente información: de acuerdo con las regulaciones oficiales, un asiento es considerado ocupado por un pasajero, sólo cuando está efectivamente reservado, cubriéndolo con una cartera de mano o una prenda de ropa. Las pequeñas tarjetas numeradas que están ubicadas encima de las puertas de los compartimientos mantienen los asientos únicamente hasta que el tren abandona la estación.

Un artículo en el mismo "Reise- und Bäder-Beilage" parece prometer una descripción de los famosos vagones American Pullman, que serán integrados al servicio de la French National Railway Company el viernes 10 de septiembre (*Années-mémoire*, 48), pero se convierte en un detallado recuento sistemático de la Twentieth Century Express que enlaza Nueva York y Chicago:

> Este tren es tan usado que siempre debe correr en dos segmentos. Cada uno de los dos trenes tiene treinta y dos empleados. En el viaje de Nueva York a Chicago, la locomotora se cambia en Harmon (treinta y tres millas afuera de Nueva York) y luego en Buffalo, Niagara y Toledo. El tramo más largo sin cambiar de locomotora son las aproximadamente 300 millas entre Buffalo y Toledo. Para el viaje completo hacen falta treinta y ocho toneladas de carbón [véase Presente *vs.* Pasado].

Tal inmensa (aunque transparente) complejidad es el resultado de un largo proceso de innovación tecnológica cuyas incorporaciones más recientes, el teléfono de a bordo y los dispositivos de enganche automático entre vagones, son introducidos en enero (*Chronik*, 17; *Années-mémoire*, 139) [véase Teléfonos]. La simultaneidad de estas dos innovaciones son el mejor ejemplo de la regla paradójica según la cual la creciente autono-

mía interna de un sistema (enganche automático) tiene lugar en conjunto con un mayor grado de apertura hacia su medio ambiente (teléfonos a bordo). Mientras tanto, el sistema ferroviario ha alcanzado un punto tal de complejidad interna, que se ha vuelto una metonimia para representar a todo el mundo civilizado. El poeta alemán Johannes Becher ve a los entornos urbanos como ya dominados por trenes: "Los trenes planean encima de ti; / entiérrate en invisibles trozos de vía. / ¡Zigzag!" (90). El pintor Edward Hopper, en contraste, está fascinado por la perfecta integración de las vías férreas con el paisaje rural (Levin, 265-266). Habiéndose vuelto independiente de, y casi coexistente con el mundo social, el sistema ferroviario incluso favorece la emergencia de pandillas criminales especializadas en sus márgenes. Un grupo de ladrones organizado por un productor de cigarros de Hockenheim ha llenado todo un galpón con mercaderías robadas del tren carguero entre Berlín y Babel (*Berliner Volks-Zeitung*, 6 de noviembre). En el otro extremo del espectro social, los propietarios de costosas residencias suburbanas buscan desesperadamente los medios de proteger sus vecindarios de lo que ven como una peste que se esparce rápidamente: el uso de vagones fuera de servicio como viviendas particulares (Kisch, 264). Independientemente del estatus social o legal, quienquiera que haya quedado lejos del sistema ferroviario parece condenado a llevar la vida de un marginal –o bendito con una vida que no es controlada por la burocracia estatal. El héroe de la inconclusa novela de Bertolt Brecht *Der Lebenslauf des Boxers Samson-Körner* se inventa para sí mismo un lugar de nacimiento "lejos de las vías del tren", porque esto le permite mantener la ficción de que es un ciudadano norteamericano. Nadie haría todo el viaje hasta un pequeño pueblo del estado de Utah para probar que no está en lo cierto:

> Así que déjenme decirles que he nacido en Beaver, Utah, USA, en el área mormona cercana al Gran Lago Salado. Puedo también sugerir por qué he nacido allí: porque Beaver, Utah, no está en la vía del tren. Es un sitio en el que usted puede tener doce viudas. Pero si quiere usted ver la casa donde nací, no puede llegar allá excepto a pie. Éste es un lado del asunto. Es muy importante, puesto que es esa la única razón por la que vine a ser un yanqui de verdad... Para verlo del lado contrario: nací en Zwickau, Sajonia, porque es allí donde vi la luz por primera vez (Brecht, 121).

Las estructuras internas y las leyes de las vías férreas no pueden ser negociadas por los individuos –son por tanto vistas como un emblema de toda azarosa imposición existencial. Pero también se han ido convirtiendo en sistemas que, coextensivos con el mundo, excluyen la posibilidad de observación externa. Por esto las vías férreas emergen como metáfora favorita en discursos que pugnan por explicar a los lectores no

especializados los descubrimientos más revolucionarios de la ciencia y la filosofía modernas. En tales textos, los trenes representan ciertos marcos condicionantes de la existencia humana que son tan generales que tienden a ser pasados por alto. Theodor Lessing, por ejemplo, emplea al Expreso de Oriente para ilustrar su propia concepción de la conciencia humana:

> Sobre el Expreso de Oriente, que se mueve constantemente alrededor de la tierra, había nacido un ser pensante. Este ser pensante no supo nada acerca del hecho de que había nacido en el Expreso de Oriente. Viajar en tren se volvió el modo de experimentar el mundo para esta persona. Como ser pensante más maduro, esta persona comenzó a filosofar. Esa filosofía afirma lo siguiente: "Heme aquí, en el centro natural del universo. La única cosa de la que puedo estar seguro es de mi conciencia. La tierra, en contraste, se mueve. Los árboles, calles, gente, postes del telégrafo –todo pasa incansable. Todo cambia, todo fluye" [...] Me siento en una piedra en un sitio remoto, y le hablo a mi corazón: "Qué pobre tonto es este ser pensante. Ni siquiera sospecha que todo permanece perpetuamente igual. Nació en el Expreso de Oriente. Ese tren expreso que se mueve constantemente alrededor de todo en un círculo, es llamado 'conciencia'" (Lessing, 348-349).

La parábola de Lessing no es en modo alguno original. Se ha hecho muy conocida por las publicaciones de Albert Einstein acerca de la relatividad:

> Estoy ante la ventana de un vagón de tren que viaja a una velocidad uniforme, y suelto una piedra sobre el terraplén junto a la vía, sin impulsarla. Despreciando el efecto que tiene la resistencia del aire, veo a la piedra caer en una línea recta. Un peatón que observa el evento desde fuera del tren, se da cuenta de que la piedra cae a tierra en una trayectoria parabólica. Ahora pregunto: ¿Los "puntos" atravesados por la piedra "en realidad", forman una línea recta o una parábola? (Einstein, 9).

Es tan frecuente el uso de esa imagen por parte de Einstein, que sólo unas pocas páginas más tarde, él puede invitar a sus lectores a volver con él "a nuestro viejo amigo el vagón ferroviario [...] viajando a lo largo de las vías" (16).

Entradas vinculadas

Ascensores, Comunicación Inalámbrica, Empleados, Teléfonos; Centro *vs.* Periferia, Presente *vs.* Pasado; Acción = Impotencia (Tragedia).

Referencias

Les Années-mémoire: 1926, París, 1988.
Antología de Blanco y Negro, 1891-1936, vol. 9, Madrid, 1986.
Johannes R. Becher, *Maschinenrhythmen*, Berlín, 1926.
Berliner Börsen-Zeitung.
Berliner Volks-Zeitung.
Bertolt Brecht, *Der Lebenslauf des Boxers Samson Corner* (1926), en *Gesammelte Werke*, vol. 11, Frankfurt, 1967.
Chronik 1926: Tag für Tag in Wort un Bild, Dortmund, 1985.
Albert Einstein, *Relativity: The Special and General Theory* (1916), Nueva York, 1961.
Ernest Hemingway, *The Sun Also Rises*, Nueva York, 1926.
Egon Erwin Kisch, "Der Herr der Waggonvilla", en *Hetzjagd durch die Zeit*, Berlín, 1926.
Theodor Lessing, "Es ist nur ein Übergang" (1926), en *"Ich warfe eine Flaschenpost ins Eismeer der Geschichte": Essays und Feuilletons, 1923-1933*, Neuwied, 1986.
Gail Levin, *Edward Hopper: The Art and the Artist*, Nueva York, 1980.
Thomas Mann, "Unordnung und frühes Leid" (1926), en *Sämtliche Erzählungen*, Frankfurt, 1963.
Wolfgang Schivelbust, *Geschichte der Eisenbahnreise: Zur Industrialisierung von Raum und Zeit im 19. Jahrhundert*, Frankfurt, 1979.
Jules Supervielle, *Le voleur d'enfants*, París, 1926.
B. Traven, *Das Totenschiff* (1926), Frankfurt, 1954.

CÓDIGOS

ACCIÓN *VS.* IMPOTENCIA

En la novela de Hemingway *Fiesta*, Jake Barnes, el narrador en primera persona, y su amigo Bill Gorton, una estrella naciente en los círculos literarios de Nueva York, salen a pescar truchas del lado español de los Pirineos vascos. Hace frío en el pequeño hotel en que pasan la noche, y dado que Bill está convencido de que sólo vino y licor "no van a mantenernos en calor permanentemente", ordenan un ponche de ron caliente: "Salí y le dije a la mujer lo que era un ponche de ron caliente, y cómo se lo preparaba. En pocos minutos una chica trajo una gran vasija de piedra, hirviente, al cuarto. Bill vino, dejando el piano, y nos tomamos el ponche caliente y escuchamos el sonido del viento. 'No hay mucho ron en eso'. Fui al armario y traje la botella de ron, y eché medio vaso en la vasija. 'Acción directa', dijo Bill. 'Supera a la legislación'" (114). ¿Cuál es exactamente el punto en la broma de Bill? ¿Por qué es 'acción directa' aumentar el contenido de alcohol en un ponche de ron? Y ¿por qué tal cosa 'supera a la legislación'? La respuesta está en los diversos contextos de esta acción. Jake no ha preguntado nunca a Bill si éste quiere o no una bebida más fuerte –su propia certidumbre es suficiente para que él haga el cambio, sin palabras. Durante las horas siguientes, esta Acción dará a ambos amigos un sentimiento de calidez en el helado ambiente donde la gente ni siquiera sabe lo que es un ponche de ron. Echar "medio vaso [de ron] en la vasija" excede en mucho lo que los huéspedes en un pequeño hotel de los Pirineos españoles puede normalmente esperar.

Una Acción directa, entonces, es una Acción que no se sigue necesariamente de las circunstancias en las que ocurre. Es una Acción que atrae la atención debido a la tensión que establece con respecto a su entorno. Quienquiera que realice una Acción directa parece estar afirmando de manera implícita que eso es absolutamente lo que hay que hacer, con prescindencia de razones por lo general aceptadas, expectativas y

legislaciones. Una vez que tal Acción ha sido efectuada, su mera facticidad como evento trangresor parece sancionar los fundamentos subjetivos de los que surgió, animando así a la repetición o continuación. Muchos autores alemanes emplean la palabra *Tat* para decir "Acción directa", distinguiéndola así de *Handeln* y *Handlung* –formas de Acción que, como parte de lo que Heidegger llama "cotidianidad media", son esperables, y no requieren de decisiones subjetivas particularmente fuertes. No es pues sorprendente que *Tat* se vuelva un concepto clave en *Feuer und Blut* (*Fuego y sangre*), un relato sobre el accionar en las trincheras durante la Gran Guerra: "Se fuma mucho, pese al mal aire, y las bromas y frases de aliento crean una atmósfera de jovialidad. Los candidatos del gran examen histórico mundial están febrilmente tensos, pero completamente optimistas. El silencioso castañetar de los dientes, la increíble alerta de los sentidos, que precede a la *Tat* grande y decisiva, suena en cada risotada" (98). De nuevo aquí, Acción –más precisamente, la espera antes de una Acción inminente– genera una atmósfera de intensidad. Esto se establece en un gran contraste con el entorno caótico que provee una trinchera durante la guerra. La intensidad y la alerta vienen del futuro. Producen una ansiedad específica, que resulta de la vaga proximidad de la muerte y de la victoria en el futuro [véase Boxeo, Corridas de Toros, Montañismo, Inmanencia = Trascendencia (Muerte)].

No hay Acción directa, no hay *Tat*, sin esta tensión, que viene de y apunta al futuro. No es casual que el periódico alemán *Die Tat* esté subtitulado *Monatsschrift für die Zunkunft deutscher Kultur* (*Revista Mensual para el Futuro de la Cultura Alemana*). Una vez que una acción ha ocurrido, y ha sido así transformada en una experiencia hacia la que uno puede volverse a observar, rápidamente se convierte en una incitación hacia Acciones futuras. Es este componente motivacional lo que rodea a la Acción con el halo propio de un objeto estético:

> Sí. De no ser por el brillo dorado que va junto a la dureza de hazañas extraordinarias, y que el Destino produce acaso para crear en nosotros la voluntad de llevar adelante sus planes, al darnos la ilusión de que estamos yendo hacia una mayor felicidad individual, hace tiempo que nos habríamos rendido. Deja que los ciudadanos nos llamen mercenarios y aventureros; nosotros sabemos que el hombre cumple con su deber más grandioso y natural sintiendo el máximo grado de satisfacción (Jünger, 46).

Las Acciones directas son "duras", porque no tienen en cuenta los sentimientos de aquellos a quienes pueden golpear –y a veces, ni siquiera las expectativas de aquellos en cuyo apoyo confían. Las *Taten* no emanan de principios de legitimidad, o de razones generalmente aceptables [véase Incertidumbre *vs.* Realidad]. La fuerza individual de aquellos que actúan

no descansa en la racionalidad, sino en su determinación de hacer lo que sea que ellos intuitivamente hallen e identifiquen como absoluta, fatal obligación. Una vez que toman esas decisiones eminentemente subjetivas, la subjetividad del que actúa, paradójicamente, es absorbida en un aplastante flujo de vitalidad: "Todo individuo está secretamente gobernado y dirigido antes de la acción (*Tat*) –llevado hacia una irresistible, poderosa corriente con todo el fervor de su vida" (Jünger, 116) [véase Autenticidad = Artificialidad (Vida)]. Narrando eventos desde un campo de batalla diferente a los de la Gran Guerra, T. E. Lawrence tiene una visión más sombría de la misma situación existencial. Lo que Jünger describe como un flujo vitalizante de fuerza física, le parece a Lawrence un estado de posesión "esclavizante":

> Con el correr del tiempo, nuestra necesidad de pelear por el ideal se incrementó hasta convertirse en una incuestionable posesión, cabalgando a rienda suelta sobre nuestras dudas. Queriéndolo o no se convirtió en una fe. Nos habíamos vendido a nosotros mismos en tal esclavitud, nos habíamos puesto los grilletes nosotros mismos, uniéndonos voluntariamente a esa fila de prisioneros, inclinados para servir a su santidad con toda nuestra buena y mala disposición... Por nuestro propio acto fuimos vaciados de moralidad, de voluntad, de responsabilidad, como hojas muertas en el viento (Lawrence, 29).

Si la Acción directa eleva a su máxima tonalidad la tensión física y sensual, su contraparte es una carencia que a menudo connota Impotencia sexual. Evocando un mundo de prostitutas, criminales y sus víctimas, las letras de los tangos rioplatenses oscilan entre esos extremos, entre las Acciones directas que "rompen las reglas", y estados de extenuación que carecen de toda fuerza física y de todo calor emocional:

> Bandoneón arrabalero
> viejo fueye desinflao,
> te encontré como a un pebete
> que la madre abandonó
> en la puerta de un convento
> sin revoque en las paredes,
> a la luz de un farolito
> que de noche te alumbró.
> ...Te llevé para mi pieza,
> te acuné en mi pecho frío
> yo, también abandonado,
> me encontraba en el bulín.
> Has querido consolarme

con tu voz enronquecida
y tu nota dolorida
aumentó mi berretín.

(Reichardt, 210)

No es sin considerable dificultad que el filósofo Theodor Lessing trata de hacer de las moscas y las arañas símbolos que representan un contraste similar. Mientras alaba a las arañas como amantes apasionadas, acusa a las moscas de una "promiscuidad" que se abre ciegamente a las oportunidades de encuentros al azar: "Mientras que las arañas pelean por sus hembras y tratan de capturarlas con su belleza, las moscas viven en ciega promiscuidad, cambiando incesantemente de pareja a la luz del día" (Lessing, 253). Aquellos que están absortos y derrotados por los ritmos del mundo cotidiano aparecen a menudo como masas de cuerpos sin individualidad, adormecidos –como los proletarios en el filme *Metropolis*, de Fritz Lang: "Hombres, hombres, hombres. Y todos tenían la misma cara. Y todos parecían tener mil años de edad. Caminaban con los puños colgando, caminaban con las cabezas colgando. No –movían sus pies hacia delante, pero no caminaban" (Lang, 21-22). Si estados extremos de depresión se convierten a veces en estallidos de violencia, tales ataques repentinos por lo general no tienen un efecto duradero. Son meras expresiones de desprecio.

En la novela de Roberto Arlt *El juguete rabioso*, Don Gaetano y Doña María, libreros judíos en cuya tienda Silvio Astier (el protagonista) gana una miseria, son una alegoría de la Impotencia y de la reacción impotente contra ella. Doña María humilla regularmente a su esposo con estallidos de su carácter incontrolable delante de clientes y empleados. Pronto, sin embargo, Silvio Astier aprende que esos ataques surgen de la frustración causada por la Impotencia de Don Gaetano: "–¿Pero a qué vienen esos burdeles? –Yo no sé... no tienen hijos... él no sirve..." (56). Una y otra vez, es así Doña María (y no Don Gaetano) quien termina doblemente avergonzada –avergonzada por la Impotencia de su marido, y por su propia conducta. Ella compensa esto con actitudes de especial generosidad hacia sus empleados: "Y arropándose los brazos en los repliegues de la pañoleta verde, recobró su fiera posición habitual. En las mejillas lívidas dos lágrimas blancas resbalaban lentamente hacia la comisura de su boca. Conmovido, murmuré: –Señora... Ella me miró, y sin mover el rostro, sonriendo con una sonrisa convulsiva por lo extraña, dijo: –Andá, y te volvés a las cinco".

Todas estas connotaciones y contra-connotaciones, que dan a la idea de Acción directa la complejidad de un mito cotidiano, convergen en *Mein Kampf*, de Adolf Hitler. Hitler cree que el "principio aristocrático en la

naturaleza" y el "privilegio de la fuerza" se oponen al movimiento de masas y a la "doctrina judía" del marxismo: "La doctrina judía del marxismo rechaza el principio aristocrático en la naturaleza; en luchar del privilegio eterno de la fuerza y el valor, valoriza la masa de los números y su peso muerto. Por tanto, niega el valor de lo individual en el hombre" (Hitler, 69). Haciendo explícita la potencial polaridad entre los géneros presentes en su discurso, Hitler deriva de lo anterior una legitimidad ilimitada de la violencia física por parte de un líder masculino:

> La psique de las masas no es receptiva a debilidad o medias tintas. Como una mujer –cuyo estado físico es menos influido por el razonamiento abstracto que por un ansia indefinible y sentimental de fuerza complementaria, y que quiere someterse a un hombre fuerte en lugar de dominar a un débil –las masas aman al que rige más que al que suplica, y por dentro están más satisfechas con una doctrina que no admita rival que con las libertades que da una doctrina liberal (44) [véase Masculino *vs.* Femenino, Individualidad = Colectividad (Líder)].

Consiguientemente, Hitler define el liderazgo como una "responsabilidad social", tan profundamente convencido de su propia superioridad que puede tratar a las masas con "implacable resolución"; se refiere a "un profundo sentido de responsabilidad social tendiente al desarrollo de mejores condiciones para nuestro desarrollo, combinado con la implacable resolución para destruir los tumores sociales incurables" (29). Por cierto, es sólo rompiendo las reglas de la legitimidad política que el líder puede dar a sus Acciones el estatus de *Taten* –y que puede él mismo emerger como un genio. Hitler disfraza esta precaria afirmación en una serie de preguntas retóricas:

> ¿Queda demostrada la incapacidad de un líder por el hecho de que no pueda ganar a la mayoría de una masa para una cierta idea –una masa de gente que ha quedado reunida más o menos por accidente? ¿Será esta masa capaz alguna vez de captar una idea antes de que su grandeza quede proclamada por su éxito? ¿No es cada *Tat* ingeniosa en este mundo la protesta visible del genio contra la inercia de las masas? (Hitler, 86).

Mientras las filosofías políticas que abogan por la Acción directa cubren un espectro tan amplio como el que va del fascismo al anarquismo, todos quienes las proponen comparten la triple convicción de que el mundo de hoy [véase Presente *vs.* Pasado] está permeado por una confusión temerosa, y que por tanto necesita retornar urgentemente a un estado de orden, y que tal orden puede emerger tan sólo de la certeza específica de las intuiciones individuales. Dentro de esta visión del mundo cargada

emocionalmente, el miedo a perder el control es aún más fuerte que el deseo de claridad. Si Henri de Montherlant alaba el arte de la corrida de toros como "maestría sobre los eventos, en la guerra de la vida cotidiana" (Montherlant, 115), él está menos interesado en la forma específica de esta maestría, que con la habilidad de encontrar y mantener finalmente alguna forma –una forma que conjure la amenaza de entropía representada para Montherlant, por la fuerza física del toro. Cualquier Acción que presente una forma identificable debe ser preferible a la duda y la irresolución. Es menos el efecto de la Acción lo que importa, que su estatus como forma perceptible. Esto explica por qué el culto de la *Tat* siempre subraya su visibilidad y, a menudo, incluso su carácter radiante. La impresión subyacente de estar siendo confrontado con una alternativa dramática entre el caos inminente y una opción decisiva por la forma, produce una tensión entre, por un lado, la reflexión, el pensamiento y el lenguaje, y por el otro, la Acción como afirmación implícita de lo que ya existe. Citando de su novela *Tod in Venedig* (*Muerte en Venecia*), Thomas Mann hace de la capacidad "para dejar las cosas en donde están" un principio estético, y lo vuelve en contra de las pretensiones psicoanalíticas de proveer a la gente de orientación existencial en un mundo inestable y complejo:

> "Mas todo parece indicar que un espíritu generoso y eficiente frente a nada llega a mostrar tan rápida y completa indiferencia como frente a la viva y amarga seducción del Conocimiento. Claro está que la profundidad tan melancólicamente concienzuda del muchacho es pura superficialidad, si se la compara con la sólida decisión del hombre maduro convertido en maestro: la decisión para negar y rechazar el saber, pasarlo por alto con la cabeza erguida, no bien ose inhibir, desanimar o servir de desdoro de la voluntad, la acción [*die Tat*], el afecto e incluso la pasión". Esto fue escrito con un fuerte sesgo anti-analítico, y fue malinterpretado como un ejemplo de supresión; pero la capacidad no científica de dejar las cosas en donde están es en realidad la fuente de esa insolencia sin la cual el artista no puede existir (33).

Escribiendo acerca de la problemática relación entre Acción directa y pensamientos o palabras, Heinrich Mann está de acuerdo con el escepticismo de su hermano acerca de todas las actitudes intelectuales: "Naturalmente, el mundo con sus *Taten* no tiene interés alguno en las palabras que un joven poeta crea en secreto para sí mismo. ¿Se pondría éste en marcha de acuerdo con la voluntad de tales palabras?" (279) [véase Silencio *vs.* Ruido]. Luego de tres páginas más de pesimismo, viene una modesta consolación: si una incompatibilidad separa las palabras de las Acciones, las palabras pueden acaso tener un impacto en las Acciones futuras. "Aún cuando el escritor mismo no actúe, él sirve como conciencia para aque-

llos que lo hacen. Pero en ese caso, ¿no actúa él? ¿Lo hace, tal vez, en nombre de agentes futuros? Los libros de hoy son las *Taten* de mañana, porque el escritor lleva consigo una imagen para las generaciones futuras" (282). La literatura y la filosofía quedan así atrapadas en una posición curiosa, respecto al mito de la Acción directa. Con una inversión considerable de palabras y pensamientos, muchos autores se comprometen con el mundo de las *Taten* –y por lo tanto, contribuyen a la creciente devaluación que sufre su propio mundo intelectual.

Puesto que –más que a pesar de– la ansiedad y el miedo que implica, el accionismo se vuelve una forma de vida para mucha gente. Antonin Artaud, en el prospecto para su Théâtre Alfred Jarry, promete a los espectadores un estrés emocional que es exactamente tan real como el que es encontrado en el mundo afuera del teatro:

> Tal es la angustia humana que el espectador sentirá como resultado de la actuación. Será sacudido y conmovido por el dinamismo interno del espectáculo que está ocurriendo frente a sus ojos. Y este dinamismo estará en directa relación con la angustia y las preocupaciones de su propia vida... El espectador que viene a nosotros sabrá que viene a someterse a una operación real en la que no sólo su espíritu sino también sus sentidos y su carne están en juego. Si no estuviésemos seguros de que lo heriríamos tan seriamente como fuese posible, nos sentiríamos inadecuados en vista a nuestra tarea más esencial. El espectador debe estar completamente seguro de que somos capaces de hacerlo llorar (Artaud, 19).

Tal accionismo hace posible el disfrute del propio dolor no menos que el del dolor infligido a los demás. Esto explica por qué las *Taten* a menudo aparecen como obligaciones dolorosas que el destino impone sobre aquellos que actúan. A menudo ellas dan a los individuos el sentimiento orgulloso –y masoquista– de que llevan una carga excesiva de responsabilidad, por el bien de la humanidad o, al menos, por el bien de su propia nación [véase Individualidad *vs.* Colectividad]. El periódico *Die Tat* parece especializarse en asignar tales cargas existenciales: "Esto es culpa alemana, que sólo puede ser reparada a través de la *Tat* alemana [...] El destino de hoy está convocando al hombre alemán, no el pueblo o el estado alemán, a actuar decisivamente" (Bittner, 517-518). Quienquiera que use el discurso, la mitología y el tono emocional de la Acción directa –Hemingway y Hitler, Artaud y Thomas Mann, Heinrich Mann y Monterlant– ayuda a transformar el sueño de una nueva aristocracia en una realidad que es a la vez amenazadora y atractiva. Esta realidad reclama la crueldad sádica como un derecho, el cual deriva de su permitirse ella misma entrar en placeres masoquistas. La novela geopolítica de Hans Grimm *Volk ohne Raum* (*Nación sin espacio*) junta todas esas características en una experien-

cia de lectura que finalmente es confusa [véase Centro *vs.* Periferia]. Como escribe un crítico:

> Debe decirse que éste es un libro varonil. No en el sentido de que una mujer no pudiera leerlo, o no pudiera ser cautivada por él. Pues ser varonil no es una cuestión de sexo sino una cuestión de carácter. Ser varonil es *Tat* en lugar de meras palabras, autocontrol en lugar de autocomplacencia. Es mayormente esconder con vergüenza los propios sentimientos más profundos –por una mujer o por una patria– en vez de hacerlos públicos. En este sentido, el libro de Grimm es un libro varonil. Y en este sentido todavía hay más que suficientes mujeres en esta época confusa y en esta nación llena de problemas –particularmente, mujeres que aceptarían sin quejas una vida que se ha vuelto tan áspera y difícil– que leerán, festejarán y responderán profundamente a este libro... *Volk ohne Raum* no es literatura en el sentido de arte verbal –es *Tat* (Strauss y Torney, 555).

Entradas vinculadas

Boxeo, Corridas de Toros, Montañismo; Centro *vs.* Periferia, Incertidumbre *vs.* Realidad, Individualidad *vs.* Colectividad, Masculino *vs.* Femenino, Presente *vs.* Pasado, Silencio *vs.* Ruido; Autenticidad = Artificialidad (Vida), Individualidad = Colectividad (Líder), Inmanencia = Trascendencia (Muerte), Masculino = Femenino (Problema de Género).

Referencias

Roberto Arlt, *El juguete rabioso* (1926), Madrid, 1985.

Antonin Artaud, "Théâtre Alfred Jarry: Premiere année –Saison 1926-1927", en *Œuvres complètes*, vol. 2, París, 1961.

Karl Gustav Bittner, "Werdet deutsche Menschen" *Die Tat: Monatsschrift für die Zukunft deutscher Kultur* 18 (1926): 502-518.

Ernest Hemingway, *The Sun Also Rises*, Nueva York, 1926.

Adolf Hitler, *Mein Kampf* (1926), Munich, 1941.

Ernst Jünger, *Feuer und Blut: Ein kleiner Ausschnitt aus einer grossen Schlacht* (1926), Hamburgo, 1941.

Fritz Lang, *Metropolis* (1926), Nueva York, 1973.

T. E. Lawrence, *The Seven Pillars of Wisdom* (1926), Garden City, 1936.

Theodor Lessing, "Spinne und Fliege" (1926), en *Ich warfe eine Flaschenpost ins Eismeer der Geschichte": Essays und Feuilletons, 1923-1933*, Neuwied, 1986.

André Malraux, *La tentation de l'Occident*, París, 1926.

Heinrich Mann, *Sieben Jahre: Chronik der Gedanken und Vorgänge*, Berlín, 1929.

Thomas Mann, "Mein Verhältnis zur Psychoanalyse", en Internationaler Psychoanalytischer Verlag, *Almanach für das Jahr 1926*, Viena, 1926.

Henri de Montherlant, *Album Montherlant*, París, 1926.

Dieter Reichardt (ed.), *Tango: Verweigerung und Trauer, Kontexte und Texte*, Frankfurt, 1984.

Lulu von Strauss und Torney, *"Volk ohne Raum". Die Tat: Monatsschrift für die Zukunft deutscher Kultur* 18 (1926): 554-555.

AUTENTICIDAD *VS.* ARTIFICIALIDAD

La gente está obsesionada con ver las cosas o bien como auténticas, o bien como artificiales. Esta distinción absoluta parece surgir de una inseguridad vastamente esparcida acerca del estatus de la naturaleza –no sólo de la naturaleza como entorno, sino también de la naturaleza como norma para formas diversas de vida humana. Hasta un libro tan académico como *Science and Poetry* (*Poesía y ciencia*) de I. A. Richards evoca los problemas que surgen de esta inseguridad: "Día tras día, en años recientes, el hombre está más fuera de lugar en la Naturaleza –en la Naturaleza que su antiguo hábito de pensar formó para él. A dónde está yendo, aún no lo sabe, no lo ha decidido. Como consecuencia, encuentra la vida más y más confusa, se le hace más y más difícil vivirla coherentemente" (Richards, 18). Para Siegfried Kracauer, esta experiencia es simbolizada por los estudios cinematográficos –por su desorden de objetos en mezcla azarosa y el caos de escenas que producen. El desorden se vuelve así un emblema para el estado predominante de la realidad contemporánea. La artificialidad, sin embargo, no es desorden en sí misma, sino la reconfiguración de sus elementos en historias y tramas que no son percibidas como no naturales: "Hay muchas escenas, adosadas una a otra como las piezas de un mosaico. En lugar de dejar el mundo en su estado fragmentado, uno es atraído de nuevo hacia él. Con las películas, estas piezas son nuevamente reacomodadas, su aislamiento es erradicado y su carácter amenazador es suavizado. Se despiertan de la tumba, se levantan para adoptar una apariencia de vida" (Kracauer, 277-278). Un modo más convencional de describir la misma impresión es el tema del aislamiento creciente de la humanidad dentro de la naturaleza –el tema principal en la novela científico-filosófica de Maurice Maeterlinck *La vie des termites*. La evolución de la inteligencia ha condenado a los humanos a una posición de excentricidad: "Casi seguramente, acostumbrábamos estar ligados mucho más estrechamente de lo que ahora lo estamos con esa alma universal con la que nuestro subconsciente aún se comunica. Nuestra inteligencia nos ha

separado de ella, nos ha separado más y más. ¿Es nuestro progreso, entonces, aislamiento?" (Maeterlinck, 206). Richards, Kracauer y Maeterlinck comparten no sólo la creencia de que la vida humana ha perdido su correspondencia con la naturaleza, sino también la convicción de que, a pesar de esta pérdida, un orden natural de las cosas debe existir todavía en alguna parte. Por esto el novelista francés Georges Bernanos puede postular "la necesidad de devolver a las almas el gusto por lo auténtico" (Bernanos, 240). Explícita o implícitamente, optar por la Autenticidad presupone una creencia en la naturaleza como cosmología y, consecuentemente, un respeto cuasirreligioso por cualquier forma o estructura que uno pueda identificar.

Tal veneración de lo dado contrasta agudamente con la urgencia por encontrar un nuevo vínculo entre la humanidad y su entorno, un vínculo que no está basado en ninguna ley natural y que a veces debe incluso evitar activamente perspectivas y visiones producidas por la naturaleza o mediadas por la tradición. Esta posición adquiere un elemento de Artificialidad por la vía de ir contra la corriente de la tradición o la naturaleza. Pero la Artificialidad no niega la existencia de estos objetos que el lenguaje de todos los días identifica como "naturaleza", ni sugiere una distancia específica de ellos –meramente, suspende la idea de su estatus normativo. La Artificialidad favorece así la invención de nuevos –rigurosos, locos, surrealistas– órdenes bajo los cuales las cosas y los seres humanos pueden estar juntos. Esto no acepta ningún límite, aun para las formas más extremas de modas corporales [véase Gomina, Masculino = Femenino (Problema de Género)] o los niveles más inusuales de logro atlético [véase Resistencia]. Puesto que la Artificialidad rechaza toda asunción de coherencia natural, tiende a hacer que las cosas y los cuerpos parezcan desconectados, aislados, fragmentados y exclusivamente autorreferenciales. Llevado a su extremo, esto puede favorecer el proyecto de constituir artificialmente lo que es visto como quintaesencialmente natural –por ejemplo, una familia (Supervielle, 158, 211).

Por otro lado, la visión del mundo de la Autenticidad presupone una distinción dada entre la substancialidad de un fondo y la ligereza de una superficie –un binarismo que va paralelo a la distinción entre un significado (fondo) y las formas de su expresión (superficie). Esta similitud se vuelve tan obvia en las especulaciones filosóficas como en astrología y en astrofísica: "Podemos pensar en la estrella como dos cuerpos superpuestos, un cuerpo material (átomos y electrones) y un cuerpo etéreo (radiación). El cuerpo material está en equilibrio dinámico, pero el cuerpo etéreo no; la gravitación se ocupa de que no haya flujo externo de materia, pero hay un flujo externo de radiación" (Eddington, 20). Lo que sea que perciba un hombre como perteneciente a la superficie –los significantes del lenguaje humano, así como la radiación de una estrella– necesita ser

descifrado como la expresión de un significado que está ubicado a una cierta profundidad. El mundo cosmológico es un mundo para ser interpretado, leído y comprendido –y esta obligación y urgencia por leer el mundo como la articulación de un orden subyacente converge con una necesidad obsesiva de experimentarlo como estructurado ontológicamente. En otras palabras, la complementariedad de la expresión y la interpretación sirve como antídoto para el azar y la entropía. La expresión y la interpretación están facilitadas por la expectativa de un aumento en el orden y la claridad:

> La expresión pone un fin a la opacidad y el caos de las cosas en estado desconectado. El significado de la creación espiritual que construimos a partir de los elementos de nuestra vida [...] consiste en su capacidad para hacer transparente al mundo dentro de nosotros, y para hacernos a nosotros transparentes para el mundo que nos rodea –de modo que la vida y el sí mismo pueden penetrarse mutuamente, y un flujo de vida significativa puede unir lo que sea que esté separado (Hartmann, 238).

El gran debate acerca de fascismo y cultura en el periódico italiano *Critica Fascista* eleva esta relación entre expresión, interpretación y orden, al nivel de un programa oficial. Si Massimo Bontempelli define el fascismo como "una orientación completa para la vida, pública y privada –un orden total y perfecto que es a la vez práctico y teórico, intelectual y moral, aplicación y espíritu", entonces se espera que el arte en la sociedad fascista a la vez identifique y exprese este "orden total y perfecto": "Pues el *arte* es el instrumento sensitivo que debe al mismo tiempo demarcar y criar, expresar y llevar a la madurez, la fecundidad de la tercera época de la civilización: la Era Fascista" (Bontempelli, 248-249).

Mientras que la Autenticidad invariablemente sugiere y postula un orden que comunica sentido a todos sus elementos, la Artificialidad rechaza la idea de tal sentido omnipresente. Optando por lo no-auténtico, Ernst Jünger caracteriza irónicamente a los humanos por su necesidad de preguntar "las cuestiones sin sentido relativas al significado auténtico" (Jünger, 5). Para el narrador en primera persona en Luigi Pirandello *Uno, nessuno e centomila* (*Uno, ninguno y cienmil*), la verdadera tranquilidad mental llega de la fuerza psíquica de aquellos que no se rinden a la urgencia neurótica de interpretar el mundo. Una precondición para tal fuerza está en suprimir la tendencia habitual hacia la reflexión:

> Déjenos decir, entonces, que dentro de nosotros hay lo que se llama paz. ¿No les parece? ¿Y saben ustedes de dónde viene? Viene del simple hecho de que recién hemos dejado la ciudad –esto es, dejado un mundo *construido*: casas, calles, iglesias, plazas. Aunque *construido* no sólo en este sentido,

> pero también en el sentido de que nadie vive ya allí meramente por el gusto de vivir, como esas plantas, sin saber lo que es vivir. De hecho, viven por algo que no existe y que nosotros mismos ponemos en la vida –por algo que da significado y valor a la vida: un significado, un valor, que aquí, al menos en parte, ustedes se las arreglan para perder, o al menos cuya vanidad vergonzosa ustedes reconocen (Pirandello, 49).

En contraste, la Artificialidad –una esfera que ya no cuenta con un significado subyacente– hace obsoleta la distinción y la relación complementaria entre fondo y superficie. La superficie ya no equivale a la materialidad de la expresión, y el fondo ya no equivale a la espiritualidad del significado. La Artificialidad abre la posibilidad de percibir cosas –e incluso personas– bien como puramente espirituales, bien como puramente materiales. Así, el héroe de *Monsieur Godeau intime*, de Marcel Jouhandeau, divide su tiempo entre Véronique, una mujer que es puro intelecto y deseo, y Rose, quien "tenía la frescura, la salud y al mismo tiempo la fragilidad de una rosa silvestre. Era sólo un cuerpo delicioso, sin alma quizás, una mujer de Mohammed" (22). Al final, la formidable espiritualidad de Véronique tiene éxito en dominar la materia, y también a Godeau. Su triunfo existencial es asumir el cuidado de Godeau quien, golpeado por una terrible enfermedad, realmente degenera en mera –repulsiva– materia:

> Véronique vio a M. Godeau desintegrarse poco a poco frente a sus ojos, pero no se puso pálida del asco... Ella aún estaba vestida con una especie de armadura antiséptica de marfil, su cabello escondido bajo un turbante. Limpia y brillante, una estatua de diamante, tocó el pus como si fuese agua... En poco tiempo, no quedó nada de M. Godeau excepto el torso, y los muñones de sus piernas y brazos. Una especie de cabeza sin ojos, nariz ni labios, remataba ese torso, rota por una salvaje, desdentada boca que, con la lengua, apenas sujeta por un hilo de sangre, tartamudeaba en la penumbra, quedando expuesta sobre las rodillas de Véronique (424-425).

Tales visiones del cuerpo humano como pura –y en este caso maloliente– materia inspira y legitima las iniciativas populares a favor de la cremación. Por otro lado, dado que los cuerpos que son mera materia no requieren ya de la interpretación o penetración espiritual, pueden ser confrontados y experimentados en el nivel de pura percepción sensual [véase Baile, Reporteros, Teatro de Revistas]. Pero tal percepción sensual es a menudo extrañamente no erótica. Los cuerpos sin profundidad quedan cazados, y cazan a otros, en rápidos movimientos y ritmos; inspiran deseo mimético; intoxican a sus espectadores. Pero aún así, no seducen a otros cuerpos ni los arrastran a los abismos de la adicción o la perversión [véase Bares]. Sobre todo, los mundos artificiales son mundos de sexualidad estéril [véase Estrellas].

La genealogía, la profecía y el tiempo histórico, la posesión y la pérdida, la reflexividad, la emancipación y la adicción están aliados con la Autenticidad. Es la dimensión de agencia y de subjetividad la que, al interpretar, produce la creencia en tal orden cosmológico cuya existencia los pensamientos y acciones del sujeto siempre presuponen. Aun las acciones fallidas pueden importar en el mundo de la Autenticidad, porque ellas expresan el proyecto del agente, su coraje o su capacidad para resistir la adversidad [véase Acción *vs*. Impotencia, Acción = Impotencia (Tragedia)]. La razón y la lógica son conceptos que articulan la expectativa de que tal subjetividad y tal agencia actúen de acuerdo con un orden de cosas en última instancia trascendental –esto es, cosmológico– [véase Inmanencia *vs*. Trascendencia]. Del lado de la Artificialidad, sin embargo, las leyes y ritmos de lo que sea que ocurra aparecen como las leyes y ritmos de sistemas particulares sin ningún estatus normativo [véase Vías Férreas, Relojes]. Las estructuras y procedimientos de cada sistema parecen inevitablemente contingentes desde la perspectiva de cualquier otro sistema. La funcionalización de los cuerpos dentro de sistemas individuales presupone y causa su fragmentación [véase Líneas de Montaje, Empleados] –una fragmentación que acaba produciendo neutralidad en relación con el género. La sobriedad es la apreciación de este funcionar de partes dentro de un sistema y de sumisión a sus leyes. Pero aun aquellas fuerzas o agentes que mantienen vivo, impulsan e inspiran a un sistema nunca son independientes de él y nunca pueden completamente observarlo o manipularlo desde fuera [véase Ingenieros]. En el drama de Bertolt Brecht *Mann ist Mann* (*El hombre es el hombre*); el inocente empacador chino Galy Gay, a quien el ejército colonial convierte en una "máquina de pelear humana", es un producto del sistema militar y obedece las leyes de ese sistema al pie de la letra. Por otro lado, el ejército colonial como sistema no podría existir sin estar constantemente alimentado por tales máquinas de pelear producidas en su propio interior. Con su primera victoria apenas conseguida, Galy Gay se da aliento a sí mismo y a sus compañeros para la próxima batalla:

> Y ya siento dentro mío
> El deseo de hundir mis dientes
> En la nuca del enemigo,
> Un instinto de masacrar
> Familias y sus protectores,
> Para cumplir con la tarea
> Del conquistador.
>
> (Brecht, 376)

Tanto Autenticidad como Artificialidad muestran claras, frecuentemente recurrentes marcas de tiempos y espacios particulares. Optar por la autenticidad significa optar por la tradición y el pasado (a menudo con nostálgico entusiasmo), mientras que optar por la Artificialidad significa optar por el futuro (a menudo con la impresión de estar cediendo a un destino inevitable). El futuro de la Artificialidad y el pasado de la Autenticidad son percibidos generalmente como moviéndose en direcciones opuestas. El futuro parece estar crecientemente más adelante que el presente, mientras que el pasado parece más y más remoto. El pasado y el futuro ya no se encuentran en un cronotopo de continuidad, sino que se ofrecen a sí mismos como polaridades diametralmente opuestas. Norte América –y a veces las grandes ciudades de Europa– simbolizan el mundo de la Artificialidad y, para bien o para mal, la anticipación del futuro. A la Autenticidad se la ve sobreviviendo en América Latina y en la periferia geográfica de Europa, sobre todo en España, y aquí y allí en el continente africano. Este mapeo explica por qué Europa constituye un horizonte de deseo para tantos intelectuales norteamericanos de la Generación Perdida y por qué, habiendo llegado a Europa, muchos de ellos descubren que las grandes ciudades europeas no ofrecen (¿o ya no ofrecen?) la ansiada Autenticidad [véase Americanos en París]. Por lo tanto, muchos de ellos se mudan de París o Berlín a España, a la que experimentan como una nación, como un país determinado por su historia, como un país que en última instancia actúa y reacciona emocionalmente –como una persona. Del mismo modo que Ernest Hemingway trata de escapar de la Artificialidad de Estados Unidos, Jorge Luis Borges rechaza la compleja connotación de Autenticidad atribuída a Argentina. Pero a diferencia de Hemingway, Borges evita la lógica binaria que llevaría a un intelectual argentino a abrazar la causa de la Artificialidad: "No quiero ni progresismo ni criollismo, en la acepción corriente de esas palabras. El primero es un sometemos a ser casi norteamericanos o casi europeos, un tesonero ser-casi-otros; el segundo, que antes fue palabra de acción (burla del jinete a los chapetones, pifia de los muy de a caballo a los muy de a pie) hoy es palabra de nostalgia (apetencia floja del campo)" (Borges, 14).

Al engendrar distinciones múltiples, el contraste entre Autenticidad y Artificialidad produce orden social. Si Gene Tunney controla sus puños y su estrategia boxística como un intelectual, al confiar en la reflexividad (no es coincidencia que afirme leer a Shakespeare), la persona pública del fanático del jazz Jack Dempsey –la de una máquina de pelear– converge con Galy Gay, el personaje artificialmente producido por Brecht [véase Boxeo]. De modo similar, Heinrich Mann observa que la comprensión clásica de la actuación en un escenario como una encarnación de conceptos de personajes abstractos ha sido ahora reemplazada por una clase de actuación mucho más orientada al cuerpo: "El cuerpo de la diva debe

representar el orgullo del espíritu. La diva ahora está desapareciendo, si bien otras están emergiendo que son distintas, si no opuestas, a ella. ¿Qué es lo que piensan las pocas grandes actrices de personaje que quedan en Europa acerca de la generación más joven, cuya apariencia en el escenario está más impulsada por los movimientos que por el personaje?" (Mann, 276). La distinción entre Autenticidad y Artificialidad atraviesa el mundo de la danza, separando al *Ausdruckstanz* de May Wigman de la grotesca actuación de Variété de Valeska Gertz, de Josephine Baker, y de las populares líneas de coristas [véase Baile]. En el otro polo de la misma lógica binaria, Heinrich Mann ve las últimas modas de baile en Berlín como una liberación de la profundidad de expresión, y las asocia con el colapso de la jerarquía social:

> Hábiles parejas ejecutan pasos bien calculados, como si estuviesen jugando al ajedrez. No hay nada detrás de esos pasos [...] Lo que realmente importa es descargarse de los propios pensamientos y estar en gran forma física. Esta disposición mejora las relaciones entre los sexos, y aun entre las clases sociales. Gracias a sus logros físicos, los hijos del pueblo ahora ascienden para volverse socialmente importantes –incluso a los ojos de los capitalistas (306-307).

Jorge Luis Borges ve los tangos del pasado separados de los del presente, porque estos últimos tratan demasiado arduamente de representar lo que antes ocurría de modo natural: "Una cosa es el tango actual, hecho a fuerza de pintoresquismo y de trabajosa jerga lunfarda, y otra fueron los tangos viejos, hechos de puro descaro, de pura sinvergüencería, de pura felicidad del valor" (Borges, 29-30). Pero en lugar de quedarse en el lugar de la desesperada Artificialidad, que Borges encuentra de mal gusto, muchos tangos nuevos basan su presentación en el reconocimiento de la diferencia cualitativa entre presente y pasado, generando así una profundidad temporal a través de la autodenuncia:

> ¿Dónde están los muchachos de entonces?
> Barra antigua de ayer, ¿dónde están?
> Yo y vos solos quedamos, hermano.
> Yo y vos solos para recordar...
> Te acordás, las mujeres aquellas
> minas fieles de gran corazón,
> que en los bailes de Laura peleaban
> cada cual defendiendo su amor.
>
> (Reichardt, 370)

Tales intentos de captar la Autenticidad del pasado surgen de una motivación paradójica. Por ejemplo, el deseo del arqueólogo Howard Carter de hablar con Tutankamón es una función de la forma en la que la máscara de Tutankamón parece resistir los esfuerzos de Carter por extraer de ella los secretos del antiguo mundo egipcio [véase Momias]. Cuanto más difícil es descubrir un contenido detrás o debajo de lo que es identificado como una expresión, más fuerte es la convicción de que tal contenido oculto realmente existe. Por ello los "ojos sin expresión" de un dignatario africano llevan al zoólogo americano F. G. Carnochan "a la revelación de antiguos secretos tribales [...] algunos de los cuales ulteriormente [serán] de gran valor para la ciencia médica. Costó dos expediciones diferentes al África y la mejor parte de cuatro años hacer el viaje, desde la África que cualquiera puede ver, a la otra que muy pocos han visto. Pero valió la pena el esfuerzo" (Carnochan y Adamson, 18, 23).

En última instancia, la diferencia entre Autenticidad y Artificialidad es un asunto de perspectiva, más que un contraste ontológico. La interpretación que hace Max Reinhardt del baile de Josephine Baker como expresión de una fuerza cultural arcaica no es necesariamente equivocada sólo porque se aparte de la percepción de sí misma que tiene la propia Baker. Tales oscilaciones entre perspectivas alternativas de fenómenos idénticos, sin embargo, marcan el punto en el cual las distinciones y las construcciones sociales de la realidad pueden colapsar. Tratando de distinguir los acoplamientos hombre-máquina en las fábricas soviéticas de los que se producen en Estados Unidos, Ernst Toller introduce la (más que) precaria noción de una subjetividad proletaria colectiva del lado soviético que controla –para interés propio– el uso de los cuerpos proletarios individuales. En contraste, las experiencias en el campo de batalla de la Gran Guerra llevan a Ernst Jünger a creer que la materia ha venido a dominar a la humanidad: "Una batalla no es otra cosa que una manera terrible de evaluar la producción a ambos lados, y la victoria va para el competidor que produce más rápida y temerariamente. Esto es el reverso de nuestro momento histórico, en el cual el dominio de la máquina sobre la raza humana, del sirviente sobre el amo, finalmente se vuelve evidente" (Jünger, 23-24). Sólo unas pocas páginas más adelante, sin embargo, él describe cómo un joven soldado, absolutamente seguro de su inminente muerte en acción, riendose desperdicia una botella de vino llena hasta la mitad. Jünger está tan profundamente conmovido por este gesto que sus sentimientos se van al extremo opuesto: "El hombre es superior a la materia en la medida en que pueda enfrentarla con la actitud adecuada, en la medida en que sea incapaz de imaginar un aspecto de tales poderes externos que pudiera vencer la resistencia de un corazón valeroso" (26). De acuerdo con esta lógica subyacente, el libro de Jünger termina con la fusión del hombre y la materia: "Delante nuestro está nuestra arma y

símbolo más poderoso, la altísima pared de fuego y acero. En este momento es nuestra imagen: una unidad, pero una unidad compuesta de átomos relucientes. Está caliente, grita que nos extraña, nos seduce para el matrimonio del arma y el cuerpo" (138).

Entradas vinculadas

Aeroplanos, Americanos en París, Ascensores, Baile, Bares, Boxeo, Cremación, Empleados, Estrellas, Gomina, Ingenieros, Líneas de Montaje, Relojes, Reporteros, Resistencia, Teatro de Revistas, Vías Férreas; Acción *vs.* Impotencia, Inmanencia *vs.* Trascendencia, Sobriedad *vs.* Exuberancia; Acción = Impotencia (Tragedia), Masculino = Femenino (Problema de Género).

Referencias

Georges Bernanos, *Sous le soleil de Satan* (1926), París, 1973.
Massimo Bontempelli, "Contributions to the Great Debate on Fascism and Culture in *Critica Fascista*" (1926), *Stanford Italian Review* 8 (1990): 248-250.
Jorge Luis Borges, *El tamaño de mi esperanza* (1926), Buenos Aires, 1993.
Bertolt Brecht, "Mann ist Mann" (1926), en *Gesammelte Werke*, vol. 1, Frankfurt, 1967.
F. G. Carnochan y Hans Christian Adamson, *The Empire of the Snakes*, Londres, 1935.
A. S. Eddington, *The Internal Constitution of Stars*, Cambridge, 1926.
Otto Hartmann, "Zur Metaphysik des künstlerischen Tanzes", *Die Tat* 18, núm. 1 (abril-septiembre 1926): 237-238.
Marcel Jouhandeau, *Monsieur Godeau intime*, París, 1926.
Ernst Jünger, *Feuer und Blut: Ein kleiner Ausschnitt aus einer grossen Schlacht* (1926), Hamburgo, 1941.
Siegfried Kracauer, "Kaliko-Welt: Die Ufa-Stadt zu Nebabelsburg" (1926), en *Das Ornament der Masse: Essays*, Frankfurt, 1977.
Maurice Maeterlinck, *La vie des termites*, París, 1926.
Heinrich Mann, *Sieben Jahre: Chronik der Gedanken und Vorgänge*, Berlín, 1929.
Luigi Pirandello, *Uno, nessuno e centomila*, Milán, 1926.
Dieter Reichardt (ed.), *Tango: Verweigerung und Trauer, Kontexte und Texte*, Frankfurt, 1984.
I. A. Richards, *Science and Poetry* (1926), Nueva York, 1970.
Jules Supervielle, *Le voleur d'enfants*, París, 1926.

CENTRO *VS.* PERIFERIA

Difícilmente alguien discute lo que es generalmente aceptado como el Centro del mapa mundial. Todo aquel que escribe o habla acerca del mundo como objeto espacial se refiere explícitamente –y casi exclusivamente– a la Periferia. Es como si sólo los diversos continentes y países de la Periferia representasen específicos conceptos y cualidades [véase Autenticidad *vs.* Artificialidad]. Acaso este contraste entre Centro y Periferia deriva simplemente de la impresión de que todos los posibles fenómenos, opiniones y perspectivas están presentes constantemente en el Centro, mientras que los diversos espacios de la Periferia están –al menos temporariamente– carentes de algunos de ellos. Venga de donde venga, el contraste entre el innombrado Centro y la muy discutida Periferia es una asunción estable, suficientemente estable por cierto, como para ocupar el lugar de la distancia geográfica entre las dos zonas. Esto constituye un mapeo bidimensional –un mapeo sin las ilusiones, decepciones o ambigüedades de la perspectiva.

La Periferia occidental y la Periferia oriental de este mapa están ocupadas, respectivamente, por los Estados Unidos y la Unión Soviética. Por razones obviamente diferentes, tanto la sociedad soviética como la americana son usualmente vistas como la representación del futuro –una visión que las hace una amenaza para algunas personas, y una esperanza para otras. El deseo de mirar el futuro debe ser la razón por la que tantos reporteros, intelectuales y poetas encuentran excitante e importante visitar esos dos países. Sea cual sea el potencial futuro que puedan encarnar los Estados Unidos, éste es aplastantemente enérgico, agresivo y orientado hacia la superficie. Éste es el futuro de la artificialidad. Sin representar necesariamente lo opuesto a la artificialidad, el futuro asociado a la Unión Soviética es un sueño de colectividad, un sueño (o pesadilla) de metas individuales y esperanzas que se mezclan en consenso y armonía [véase Individualidad *vs.* Colectividad]. Contrastando más agudamente con los Estados Unidos que con la Unión Soviética, los espacios que se ubican

en la Periferia austral del mapa son mundos de autenticidad donde se supone que ha sobrevivido un orden elemental y arcaico –un orden que garantiza que todos los fenómenos preservan sus significados cosmológicos originales. Desde esta perspectiva, América Latina y África se vuelven objetos de nostalgia. Pero en tanto que la función simbólica de África parece ser la de mantener presente algo muy remoto, arcaico y vago [véase Momias], la autenticidad de América Latina se asocia con una particular vitalidad. Uno tiene a menudo la impresión de que América Latina jugará un papel líder en el futuro [véase Americanos en París, Autenticidad = Artificialidad (Vida)]. En contraste, la principal connotación de Asia es la de una cultura en una decadencia irreversible. Siempre asociados con formas radicales de individualidad –que establecen un contraste potencial entre Asia y la Unión Soviética– los logros intelectuales y artísticos de Asia son ampliamente admirados. Pero incluso André Malraux, cuyo libro *La tentación de Occidente* hace un esfuerzo apasionado por llamar la atención intelectual hacia el mundo asiático (y que parece tener la esperanza de que la cultura asiática pueda superar su tendencia hacia la decadencia) presenta a W. Y. Ling, uno de sus héroes, bajo una luz extrañamente decadente: "Mr. Ling es chino y, como tal, despliega una sensibilidad y un modo de pensar chinos, los cuales no son suficientes para destruir los libros de Europa" (Malraux, 11-12).

El Centro no marcado del mapa es ocupado por Europa y Gran Bretaña. Excluye a la Unión Soviética y a España. El entusiasmo universal con el que la vida española es evocada puede muy bien surgir de esta exclusión. Dado que España no es asociada con la Artificialidad de la cultura contemporánea (Edschmid, *passim*), ella se convierte en el enclave europeo para una autenticidad que, aunque carece del potencial de orientación hacia el futuro de América Latina, está saturada de referencias a una historia europea común. Para muchos viajeros, cruzar la frontera española significa regresar a un mundo de valores tradicionales que no está aún alienado. El elogio de España que el protagonista de Hemingway Jake Barnes sugiere en un comentario irónico acerca de los mozos franceses es típico de este sentimiento: "Le di una propina excesiva [al mozo francés]. Eso lo hizo feliz. Es cómodo estar en un país donde es tan fácil hacer feliz a la gente. Nunca puedes saber si un mozo español te dará las gracias. Todo está sobre una base financiera tan clara en Francia. Es el país más simple para vivir. Nadie complica las cosas [como pasa en España] volviéndose tu amigo por cualquier oscura razón" (Hemingway, 243). Durante un crucero por el Mediterráneo a fines de abril y principios de mayo, Harry Graf Kessler, un rico y sofisticado defensor de la cultura alemana, llena su diario con largas descripciones de las ciudades costeras españolas (Kessler, 476), mientras que las ciudades francesas e italianas sólo son mencionadas brevemente, debido a que pertenecen a

ese reino cultural del Centro con el que Kessler ya está familiarizado. Como reacción al estatus de excentricidad de España, el diario de Kessler ayuda a entender por qué la noción de "europeización de España" y de "hispanización de Europa" de Miguel de Unamuno recibe tan enorme interés y aprobación internacional (Curtius, 226-227).

En contraste con la Periferia del mapa, Francia, Inglaterra, Alemania, Italia, el norte de Europa y la mayoría del este europeo no son ni símbolos del futuro, ni restos del pasado. Son Autenticidad y Artificialidad, individualismo y colectivismo. Son el presente y el Centro; sus políticos constantemente reciben la atención del mundo; y sus culturas se han convertido en la norma para miles de turistas americanos. Pero si el centro lo es todo, entonces nada específico puede ser dicho o escrito acerca de él. Es neutral. Para muchos alemanes, tal neutralidad se está volviendo un auténtico ideal. Esto genera una preocupación con la impresión que pueden dar los turistas alemanes cuando viajan al extranjero:

> Si la risa y el ruido excesivos son siempre una molestia en casa, son recibidos como una imposición, o incluso como una provocación, en el extranjero. El viajero alemán nunca podrá ser suficientemente cauto respecto de esto. Nada ha contribuido más a la imagen negativa de los alemanes en el extranjero que su inclinación, o bien a desmerecer constantemente los encantos de los países extranjeros en comparación con los avances de Alemania, o bien a elogiar acríticamente las virtudes del país anfitrión (Thierfelder, 523).

Centro y Periferia se mezclan y se complementan mutuamente cuando confirman la distancia que los separa. Los políticos franceses y españoles son probablemente serios cuando, con ocasión de un tratado bilateral firmado en julio, se refieren a su régimen militar en Marruecos como una "espléndida labor civilizatoria" (García-Nieto, 146). Ramón Franco basa su vuelo pionero de España a Buenos Aires en premisas muy similares, perpetuando así el papel colonial de España *vis-à-vis* Argentina –una actitud que él no parece percibir como contradictoria con la posición excéntrica de España en el contexto Europeo. Él explora

> la posibilidad de realizar un *raid* [un vuelo de larga distancia] que haría que se conociese la grandeza de la aviación española más allá de nuestras fronteras y que [confirmaría] la indisputable gloria conquistada en los campos de África. Mirando un mapa del mundo y examinando las rutas posibles para tal *raid* –que revelarían no sólo el mérito del piloto sino los logros de la investigación científica, y que establecerían normas para la futura navegación aérea de un continente al otro a través de océanos y desiertos –yo entendí que el vuelo al Plata combinaba todo esto con los peligros del

> océano y de la región ecuatorial, un gran incentivo para cualquier aviador. La empresa estrecharía así los lazos de unión entre España y las jóvenes naciones de habla castellana en el continente descubierto por Colón (Franco, 5-6) [véase Aeroplanos].

Así como Franco concibe su proyecto dentro de un mapeo completamente eurocéntrico, así mismo el viajero y escritor francés Paul Morand no tiene dudas de que la costa del Pacífico en América es el fin del mundo occidental, "el fin de la tierra de Occidente" (Morand, 23). En el otro extremo del mapa, Morand describe un teatro de revistas en China pero lo ve sólo como una "imitación trágicamente mala" del modelo europeo (67ss.) [véase Teatro de Revistas, Azoteas Enjardinadas]. Perpetuando viejas tradiciones de arrogancia intelectual, estos autores no sienten ninguna ambivalencia acerca del proyecto de pelear "siempre y definitivamente contra la desespiritualización norteamericana" (Heinrich Mann, 309). En tonos aún más agresivos, el novelista fascista Mario Puccini defiende los elementos "simples, caseros, provincianos" de la cultura italiana, contra cualquier influencia de la Artificialidad norteamericana (259).

Muy pocas voces de la Periferia desafían jamás tales visiones de Europa como el Centro implícito. Sorprendentemente, en cierto modo, los habitantes de Buenos Aires y los políticos argentinos juegan con la realización del vuelo de Franco a Sudamérica como el *revival* de un pasado colonial distante (Gumbrecht, 179ss.). Para el novelista uruguayo-francés Jules Supervielle y para su héroe uruguayo el coronel Biguá, que parece vivir en un exilio político en París, hasta la imagen más gloriosamente romántica de la Periferia es aún la imagen de un espacio colonial: "La casa colonial con sus viejos hábitos lo esperaba debajo del cielo, tan azul, sin ninguna rajadura. ¡Ah! Escuchar en Las Delicias..., pasando frente a su cuarto tres veces por semana, los pollos vivos que el vendedor apretaba demasiado bajo su brazo mientras los llevaba a la cocina" (Supervielle, 211). Ramón del Valle-Inclán está ciertamente cerca de la realidad política cuando hace que el ficcional dictador latinoamericano Banderas justifique las políticas represivas de su gobierno con lemas imperialistas acerca de la población indígena, adoptados de la tradición colonial española: "¡Tan humildes en la apariencia, y son ingobernables! No está mal el razonamiento de los científicos, cuando nos dicen que la originaria organización comunal del indígena se ha visto fregada por el individualismo español, raíz de nuestro caudillaje" (Valle-Inclán, 211).

Si la Periferia es capaz alguna vez de agredir, esta agresión se vuelve contra los Estados Unidos, y no contra el Centro europeo. El dictador de Valle-Inclán culpa al "industrialismo yanqui" de la revolución que liquidará su régimen. Y yendo más allá de una mera similitud irónica entre este dictador militar inventado y un comunista japonés de verdad,

el poema de Nakano Shigeharu "Hotel Imperial" identifica el colonialismo, primariamente, con el capitalismo americano:

> Esto es Occidente
> Los perros usan el inglés
>
> Esto es el verdadero Occidente
> Los perros me invitan a la Ópera Rusa
>
> Esto es Occidente: una Exposición Occidental
> El mercado japonés de kimonos y curiosidades gastadas en las vidrieras
>
> Y ésta es una prisión
> El guardián hace sonar sus llaves
> .....
> Y luego, éste es un cabaret de mala muerte
> El viejo gordo está estruendosamente borracho
>
> Y ésta es también una casa de putas baratas
> Las mujeres caminan desnudas
>
> Y esto es un agujero
> Negro y fétido.
>
> (Silverberg, 119ss.)

Los intelectuales norteamericanos, en su casa, parecen poco preocupados con tales acusaciones. El programa de Conferencias Especiales del Mount Holkoye College, una de las instituciones académicas más conservadoras, subsume a Europa bajo una perspectiva nacionalista: "William Fletcher Russell, Ph.D., Nueva York, N. Y.: 'Educación y Nacionalismo con Especial Referencia a las Recientes Reformas Educativas en Europa'". Una vasta mayoría de los temas en el programa, sin embargo, se refieren a culturas no europeas y están contextualizados por el tema, aún más orientado hacia el futuro, de la internacionalización de la política: "Dr. James B. Pratt, Williamstown: 'La Naturaleza del Budismo del Ahora'. Mr. Rabindra C. Nag, Calcutta, India: 'La Filosofía Social y Política de Gandhi'. William R. Shepherd, Ph. D., Nueva York, N.Y.: 'Amistad entre las Américas'. Rev. Leyton Richards, Birmingham, Inglaterra: 'El Pesado Precio de la Paz Mundial' " (Mount Holyoke, 20-21).

En la medida en que la distinción entre Centro y Periferia es generalmente aceptada por ambos lados, marca relaciones estables de distancia geográfica en el mapa y, como premisa para la vida cotidiana, da a la

gente la impresión de que habitan en un espacio mundial homogéneo [véase Centro = Periferia (Infinitud)]. Tal homogéneo, geométrico espacio, es un espacio que ni soporta cambios cuantitativos, ni interfiere jamás con las acciones y el comportamiento humano. Es en el entendido de que la gente vive en un espacio homogéneo, que el crecimiento de la población mundial genera sentimientos –parcialmente justificados y parcialmente fóbicos– de claustrofobia colectiva y de caos inminente. Por ejemplo, el alcalde de Berlín, quien es políticamente responsable de una de las ciudades de más veloz crecimiento en el mundo, está obsesionado con establecer un orden espacial normativo, atribuyendo funciones específicas a cada uno de los barrios de la ciudad: "Problemas vitalmente importantes reclaman una solución [...] Lo que importa es una nueva división entre los sectores residencial, industrial, y comercial de la ciudad. El caos actual hace necesario superar tal desorden con una nueva organización urbana" (Schrader y Schebera, 140). Inmensos proyectos de urbanización que se convertirían en el sueño de todo arquitecto, rascacielos que se desarrollan para convertirse en sistemas virtualmente independientes, nuevas regulaciones de tráfico, horarios de ferrocarril crecientemente complejos –éstas son sólo algunas de las numerosas respuestas prácticas estimuladas por los miedos acerca del futuro que genera el crecimiento de la población, y diseñadas para prevenir la catástrofe demográfica final [véase Automóviles, Ascensores, Ingenieros, Vías Férreas].

La geopolítica es la respuesta ideológico-política al mismo conjunto de preguntas y preocupaciones. Descansa en el punto en el que una concepción euclideana del espacio mundial se une con una vastamente mitológica noción de la historia [véase Autenticidad *vs.* Artificialidad] y con la conciencia de que el proceso imperialista de conquista y distribución ha llegado a su fin. Reconociendo explícitamente esas tres condiciones marco, el gobierno italiano comienza el desecado de los pantanos de Pontino, como medio de agrandar el territorio nacional (*Conquista della Terra*, 51). Adolf Hitler enfatiza su interés tanto en historia como en geografía en la descripción que hace de sus años de secundaria: "Mis mayores esfuerzos los dediqué a Geografía, y acaso aún más a Historia. Estas fueron mis dos materias favoritas, en las que fui el mejor de la clase" (Hitler, 8). En lugar de intentar disminuir la tensión entre sus esfuerzos por asumir el liderazgo de la nación alemana y su nacimiento en Branau, en la frontera de Austria con Alemania, Hitler presenta esta relación como signo providencial de su propia vocación histórica. La geopolítica sólo conoce el contraste entre adentro y afuera, y por tanto neutraliza las ambivalencias típicas que pueden encontrarse en las fronteras y los espacios de transición: "Hoy atribuyo a la buena suerte que el destino designase a Branau como el lugar de mi nacimiento. Pues esta pequeña ciudad está situada en la frontera entre dos estados alemanes cuya reunificación

parece, al menos para nosotros los de la nueva generación, una tarea a ser perseguida por todos los medios cada día de nuestras vidas [...] La sangre común pertenece a un Reich común" (Hitler, 1). El ideal de "vivir dentro" va junto a una moralización del espacio. A quien le falta espacio, de acuerdo con Hitler, está condenado a la enfermedad física y mental:

> Ahora imaginemos lo siguiente: En un apartamento de un sótano consistente en dos cuartos repletos de cosas vive una familia de trabajadores de siete miembros [...] En tales circunstancias, la gente no vive con otro, sino encima de otro [...] El pobre chico, a la edad de seis años, siente cosas que harían estremecerse incluso a alguien maduro. Desnutrido, moralmente infectado, su pobre cabecita cubierta de piojos, el joven "ciudadano" vaga hacia la escuela elemental [...] El chico se ha convertido ahora en un joven de quince que desprecia toda autoridad. Sólo familiarizado con la mugre, el muchacho no conoce nada que pudiera excitar su entusiasmo por cosas más elevadas (32-33).

Si la claustrofobia y el deseo obsesivo de ocupar un Centro espacioso están entre los motivos claves de Hitler en *Mein Kampf*, ellos constituyen el tema exclusivo de la novela de 1 300 páginas de Hans Grimm *Volk ohne Raum* (*Nación sin espacio*). Grimm comparte las creencias de Hitler de que una falta de espacio individual y colectivo está asociada con la enfermedad. Sus protagonistas odian "el insoportable confinamiento alemán, dentro del cual los miembros de la comunidad se vuelven necesariamente pendencieros, serviles, bajos y malformados" (671). Además, Grimm enfatiza que adquirir colonias no resolvería este problema del espacio nacional. La única conclusión que logra sacar su héroe Cornelius Friebott después de pasar muchos años en África Sudoccidental es que debe regresar a Alemania y comprometerse a pelear por una solución que es bastante casualmente mencionada en *Mein Kampf*: "Para Alemania, por lo tanto, la única posibilidad de cumplir con una política territorial sensata se encontraba en la adquisición de nuevo territorio dentro de la propiedad europea. Las colonias no podían servir a este propósito, puesto que éstas no parecen adecuadas para el establecimiento de europeos en gran escala" (Hitler, 153). La Periferia no es suficientemente buena como para solucionar los problemas geopolíticos del Centro.

Aunque los geopolíticos nacionalistas surgen como los más apasionados oponentes de la Liga de Naciones, ambos lados comparten dos sentimientos, ciertamente pre-ideológicos –a saber, una fobia a las fronteras como espacios ambiguos, y un deseo de habitar en un mundo homogéneo. Pero si los geopolíticos apuntan a hacer las fronteras de los Centros nacionales invisibles a fuerza de alejarlas lo más posible hacia la Periferia, la tarea final –y opuesta– de la Liga de Naciones es transformar el

mapa del mundo en un espacio vital homogéneo para la humanidad, eliminando todas las fronteras existentes. En un discurso público el sábado 16 de enero, Albert Einstein observa una sorprendente división entre los defensores de la geopolítica nacional y los de la internacionalización: "Debe admitirse que los científicos y los artistas, al menos en los países con los que estoy familiarizado, están guiados por un nacionalismo estrecho en una medida mucho mayor de la que lo están el común de las personas" (Clark, 438). Como evaluación general, el optimismo de Einstein en relación con los políticos y su pesimismo en relación con los intelectuales puede ser adecuado –especialmente para Alemania. *Volk ohne Raum* de Hans Grimm, por ejemplo, es reseñado con mucho respeto –y a menudo con abierto entusiasmo– incluso por algunos en la prensa de izquierda: "No es literatura, en el sentido de arte verbal. Es una acción y un evento espiritual. Es una llamada a despertar" (von Strauss y Torney, 555) [véase Acción *vs.* Impotencia]. Al mismo tiempo, aquellos políticos bien intencionados que apoyan la Liga de Naciones se vuelven crecientemente impopulares, pues hacer política sin fronteras es imposible [véase Liga de Naciones]. Su debilidad es la fortaleza potencial de los geopolíticos nacionalistas.

Entradas vinculadas

Aeroplanos, Americanos en París, Ascensores, Automóviles, Azoteas Enjardinadas, Corridas de Toros, Empleados, Ingenieros, Liga de Naciones, Momias, Reporteros, Teatro de Revistas, Vías Férreas; Acción *vs.* Impotencia, Autenticidad *vs.* Artificialidad, Individualidad *vs.* Colectividad; Autenticidad = Artificialidad (Vida) Centro = Periferia (Infinitud).

Referencias

Ronald W. Clark, *Einstein: The Life and Times*, Nueva York, 1971.

La conquista della Terra: Rassegna Nazionale dell'Opera per i Combattenti –Fascicolo Speciale, Roma, 1932.

Ernst Robert Curtius, "Unamuno" (1926), en *Kritische Essays zur europäischen Literatur*, Berna, 1950.

Kasimir Edschmid, *Basken, Stiere, Araber: Ein Buch über Spanien und Marokko* (1926), Berlín, 1927.

Ramón Franco, *De Palos al Plata*, Madrid, 1926.

María Carmen García-Nieto, Javier M. Donézar y Luis López Puerta, *La dictadura, 1923-1930: Bases documentales de la España contemporánea*, vol. 7, Madrid, 1973.

Hans Grimm, *Volk ohne Raum*, Munich, 1926.

Hans Ulrich Gumbrecht, "Proyecciones argentino-hispanas 1926", en *III Congreso Argentino de Hispanistas: España en América y América en España*, vol. 1, Buenos Aires, 1993.

Ernest Hemingway, *The Sun Also Rises*, Nueva York, 1926.

Adolf Hitler, *Mein Kampf* (1926), Munich, 1941.
Harry Graf Kessler, *Tagebücher*, 1918-1937, Frankfurt, 1961.
André Malraux, *La tentation de l'Occident*, París, 1926.
Heinrich Mann, *Sieben Jahre: Chronik der Gedanken und Vorgänge*, Berlín, 1929.
Paul Morand, *Rien que la terre: Voyage*, París, 1926.
Mount Holyoke College, *Catalogue 1925-1926*, South Hadley, Mass., 1926.
Mario Puccini, "Contribution to the Great Debate on Fascism and Culture in *Critica Fascista*" (1926), en *Stanford Italian Review* 8 (1990): 257-260.
Bärbel Schrader y Jürgen Schebera (eds.), *Kunstmetropole Berlin, 1918-1933: Die Kunststadt in der Novemberrevolution / Die "goldenen" Zwanziger / Die Kunststadt in der Kris*, Berlín, 1987.
Miriam Silverberg, *Changing Song: The Marxist Manifestos on Nakano Shigeharu*, Princeton, 1990.
Jules Supervielle, *Le voleur d'enfants*, París, 1926.
Fritz Thierfelder, "Der deutsche Reisende im Auslande", *Die Tat 18*, núm. 1 (abril-septiembre 1926): 518-526.
Ramón del Valle-Inclán, *Tirano Banderas* (1926), Madrid, 1978.
Lulu von Strauss und Torney, *"Volk ohne Raum", Die Tat: Monatsschrift für die Zukunft deutscher Kultur* 18 (1926): 554-555.

INCERTIDUMBRE *VS.* REALIDAD

Hay un miedo de que la verdad no sea (y pueda no haber sido nunca) alcanzable. Como ideal venerable, la verdad está firmemente presente. Pero más allá de eso, la gente anhela percibir el mundo y sus fenómenos "tal como son" –esto es, sin ninguna distorsión debida a la perspectiva. No quieren que el conocimiento y la comprensión estén sujetos a revisión y al cambio histórico. Aún esperan que la posesión de la verdad mejore las condiciones de la existencia humana. Pero cuanto más crecen tales esperanzas, anhelos y deseos, menos realistas parecen. Esta situación afecta directamente el trabajo de la mayoría de los intelectuales, y parece tener un impacto en el comportamiento, incluso en el de aquellos que no se interesan por las argumentaciones filosóficas. En respuesta a este esfumarse de la verdad como criterio último del conocimiento, están surgiendo dos actitudes diferentes. Por un lado, algunos intelectuales se lamentan al considerar que un mundo sin verdad es un mundo caótico. Buscan las causas de esta crisis, y el modo de resolverla. Por otro lado, algunos pensadores, sin reprimir la conciencia de la inevitable Incertidumbre, tratan de ajustar cuentas con ella. Han puesto a un lado, pospuesto o ignorado deliberadamente la cuestión de cómo puede la cognición humana alcanzar el nivel último de verdad, y tratan de evaluar cualquier aspecto del conocimiento exclusivamente con base en las funciones que puede llenar al servicio de la vida y la interacción humanas. Más que el clásico binarismo "verdadero *versus* falso" (Luhmann, 167ss.), es la distinción entre "Incertidumbre" y "Realidad" la que moldea las diversas respuestas de la gente ante el desvanecimiento del criterio de verdad. Cuando no se lamentan acerca de las consecuencias de esta pérdida ("Incertidumbre"), insisten en la necesidad práctica de emplear el conocimiento para orientar la vida humana, por más provisional que este conocimiento pueda ser ("Realidad").

La percepción del mundo actual como caótico se ha vuelto un lugar común tan ampliamente –hasta internacionalmente– aceptado, que puede ser invocado como premisa para argumentos más complejos, sin

dedicarle mayores comentarios [véase Presente *vs.* Pasado, Centro *vs.* Periferia]. Lo que el joven periodista brasileño Sérgio Buarque de Holanda describe como "la confusión general que caracteriza al primer cuarto de nuestro siglo" (Buarque de Holanda, 76), y a la que refiere como a un trasfondo contrastante para la "personalidad excepcional" de Filippo Marinetti, se convierte en un "momento de caos por el cual la vida en el mundo está sufriendo a todos los niveles" para el crítico de arte español Antonio Méndez Casal, quien trata de identificar el lugar de la pintura catalana en un contexto internacional (*Blanco y Negro*, 53). El mismo motivo vuelve como "la confusión, ausencia, deformación de todos los valores humanos –esta desgarradora incertidumbre en la que estamos sumergidos", en el prospecto de Antonin Artaud para su Théâtre Alfred Jarry (Artaud, 15). Todos estos autores atribuyen la confusión y el caos al mundo contemporáneo mismo (y no a las perspectivas que ellos adoptan como observadores de ese mundo). Y experimentan tal desorden como un problema particularmente apremiante de la existencia moderna. En la primera oración de su discurso presidencial, pronunciado en la Universidad de Berlín el martes 3 de agosto, Karl Holl contrasta "la gloriosa década de hoy hace cien años" con "la urgente situación de nuestro momento contemporáneo" (Holl, 1). El martes 2 de noviembre, durante una manifestación pública en apoyo al papel de Munich como "centro cultural", Thomas Mann llama al presente "un tiempo particularmente exigente" (*Kampf*, 7).

Las imágenes del caos muestran un parecido de familia con las metáforas –especialmente populares entre los intelectuales alemanes– que pintan el mundo como un suelo inestable. Aunque la diferencia de sentido entre la metáfora del caos y la metáfora de la inestabilidad es mínima, facilita asociaciones que van en direcciones opuestas. Mientras que en las imágenes de caos y confusión se supone que la pérdida del orden afecta tan sólo al mundo de los objetos, uno no puede imaginar un suelo inestable –mucho menos un suelo que se sacude– que no tenga un impacto sobre la visión del observador. En el relato de Thomas Mann "Unordnung und frühes Leid", la esposa del profesor Cornelius se refiere al "trepidar del suelo bajo mis pies, la naturaleza patas-arriba de todas las cosas" (494), como forma de describir el impacto de la inflación de posguerra sobre su percepción del mundo. Un artículo principal, escrito fuera de Alemania y publicado en el *8 Uhr-Abendblatt* el 4 de febrero, identifica un similar sentimiento de inseguridad existencial en conexión con la situación política alemana, y cuestiona explícitamente el valor de su propio análisis, que depende de ese suelo tan inestable: "Hay un premio que se otorga a quien camina bajo palmeras. Cuanto más lejos esté uno de Alemania (como es mi privilegio por estos días), más comienza uno a percibir, a todos los niveles posibles, la volatilidad de la situación alemana. ¿Qué ocurrirá en

los próximos dos o tres días? ¿Qué habrá pasado antes que estas líneas lleguen a los ojos del lector?" De modo previsible –aunque sin razón evidente– el novelista fascista Mario Puccini ve una virtud masculina que se manifiesta en situaciones de estabilidad: "Puesto que, política y moralmente hablando, pocas naciones de Europa están hoy a la par de nosotros, pronto podremos [...] dar al mundo un destacado ejemplo de salud, fuerza moral, civil e intelectual. Pero sólo si lo queremos. Otros pueblos han perdido, al menos en su mayor parte, ese sentido de viril estabilidad y ese contacto con la realidad" (Puccini, 257) [véase Masculino *vs.* Femenino]. Es en el contexto de una obsesión con la inestabilidad que muchas letras de tango no sólo reviven el topos de la veleidad femenina, sino que insisten explícitamente en el contraste entre la inconstancia femenina y la confiabilidad y falta de egoísmo que el sujeto lírico masculino "yo" proclama para sí mismo:

> No te dejes engañar corazón
> por su querer, por su mentir,
> no te vayas a olvidar
> que es mujer y que al nacer
> del engaño hizo un sentir,
>
> No creas,
> que es la envidia o el despecho
> por todo el mal que me ha hecho
> que hace que te hable así;
> bien sabes,
> que no hay envidia en mi pecho,
> que soy un hombre derecho,
> que soy como siempre fui.
>
> (Reichardt, 322ss.)

Hay una serie de experiencias cotidianas típicas –en parte nuevas, y en parte recordadas de tiempos pasados– que explican por qué el suelo inestable se ha vuelto una metáfora tan poderosa. Clave entre ellas es el poder con el cual el armamento moderno puede transformar la naturaleza y el paisaje: "Instantáneamente, vimos una serie de granadas de mano estallando, creando una línea recta de explosiones [...] Comenzamos a sentir ese vago sacudirse de la tierra bajo nuestros pies. El enemigo trató de sacar con humo a aquellos soldados de nuestro grupo que habían huido hacia el túnel" (Jünger, 134). En tales escenas, la pérdida de un suelo estable debajo de los pies de los soldados coincide literalmente con pérdida completa de toda seguridad existencial: "Subimos, y sentimos cómo

la última tabla segura se deslizaba y se alejaba" (95). En un nivel menos dramático, éste es un sentimiento que los marinos –y un número creciente de pasajeros trasatlánticos– conocen desde hace tiempo: "Al final sentí un ansia de experimentar suelo sólido bajo mis pies. Quería ver el bullicio de la gente. Quería asegurarme de que el mundo todavía estaba funcionando del modo acostumbrado" (Traven, 9) [véase Americanos en París, Trasatlánticos]. El rápido desarrollo de las tecnologías del transporte está transformando la percepción de le gente acerca de la relación entre el cuerpo humano y la superficie de la tierra [véase Aeroplanos, Automóviles, Ascensores, Vías Férreas], y las reacciones a esta transformación no son exclusivamente negativas. Como lo indican los ahora populares "pisos de baile iluminados", perder el suelo bajo los pies también puede dar lugar a una felicidad extática, a una euforia causada por una ilusoria liberación respecto de los constreñimientos propios de la existencia terrena [véase Baile, Inmanencia *vs.* Trascendencia].

Ningún evento, sin embargo, ha tenido un mayor impacto sobre las actitudes acerca del conocimiento –tanto en la academia como entre el público en general–, que la publicación de la teoría de la relatividad por parte de Einstein. Si bien es difícil estimar cuánto de esta teoría se ha vuelto disponible para el público no especializado en las dos décadas corridas desde que inició una revolución en la física teórica, y si bien Einstein mismo ha estado insistiendo en que el principio físico de la relatividad no tiene nada que ver en absoluto con el relativismo filosófico, y aún menos que ver con el relativismo de los valores cotidianos (Graham, 109), no cabe ninguna duda de que las connotaciones de la palabra "relativismo" están generando rápidamente un trauma colectivo:

> La teoría de la relatividad ha sido vista por muchos legos como la negación de todos los valores absolutos. Aparecida en un tiempo en el cual el entorno global político y económico era enormemente inestable, en un momento en el cual la exitosa Revolución rusa había puesto en cuestión todo el espectro de asunciones y valores sobre los que se basaba el orden europeo, la nueva física parecía una amenaza más para todo estándar confiable. Que Einstein fuese un radical en política, y un judío, no ayudó a disminuir la aprensión de aquellos que sintieron que el viejo orden –político y científico– estaba bajo ataque desde dos trincheras similares" (Graham, 119).

Al menos en un nivel preconsciente, los propios pensamientos de Einstein parecen haber estado influidos por la proximidad metafórica entre la relatividad física y la inestabilidad existencial. Esto se ve en el hecho de que los trenes, que sirven como metáfora para la cambiante relación del individuo con el –crecientemente inestable– suelo bajo sus pies, son también

la metáfora clásica empleada por Einstein y sus estudiantes para explicar la relatividad (Salmon, 69ss.) [véase Vías Férreas]. La metáfora del tren es un denominador común tan obvio para la investigación científica y para una nueva experiencia de la condición humana, debido a que puede simbolizar, en diferentes niveles, la impresión de que la producción de conocimiento depende del movimiento del individuo que está en el proceso de observar el mundo. En el contexto de la física, la relatividad lleva así a la conclusión de que, como superficie (o, tal vez, como fundamento) sobre el cual es producido el conocimiento, la tierra no es homogénea. Si Einstein redefine el espacio como "movimiento relativo a un cuerpo de referencia prácticamente rígido", y si indica un tren y un terraplén como ejemplos de tales cuerpos de referencia, entonces está claro que su mundo –al menos, su mundo de relatividad espacial– estará roto en una variedad de espacios individuales (Einstein, 10-11). Un pasajero que viaja en tren deja caer una piedra desde la ventana del tren; la trayectoria de la piedra tal como es observada por el pasajero parece muy distinta de la trayectoria tal como es observada por una persona parada junto al terraplén sobre el que corre la vía.

El principio de la relatividad genera tan enorme reacción, debido a que sus perfiles básicos ofrecen una similitud tan evidente con respecto a ciertas obsesiones colectivas del momento. Entre los observadores de la actual inestabilidad epistemológica y práctica, Walter Benjamin es uno de los muy pocos que se las ingenia para mantener una actitud analítica en lugar de permitirse una hipérbole dramática: "Una situación estable no es necesariamente una situación cómoda, e incluso antes de la guerra había grupos sociales para los cuales la estabilidad significaba la estabilización de la miseria. La decadencia social no es en modo alguno menos estable o más milagrosa que el ascenso social" (Benjamin, 94-95). La reflexión de Benjamin es el mejor ejemplo de dos de los grandes descubrimientos prácticos que surgen de la crisis epistemológica. El conocimiento es siempre contingente respecto de –y verdadero o falso en relación con– la posición del observador. Esto significa que la inestabilidad económica y social parecerá una pesadilla tan sólo para aquellos que tienen mucho para perder. Pero también significa que una situación que observadores diferentes acuerdan ver como inestable cuando la observan desde determinada perspectiva, puede transformarse en la estabilidad del cambio cuando es vista desde el siguiente nivel, más alto. Intelectuales y escritores, sin embargo, aún están obsesionados con encontrar la exacta y apropiada distancia entre ellos y los objetos de su observación. En la primera escena de *Le voleur d'enfants* (*El ladrón de niños*) de Jules Supervielle, un niño es secuestrado en las multitudinarias calles de París, debido a que es demasiado pequeño para ver las caras de los adultos: "Antoine [...] es pequeño, y sólo puede ver delante suyo piernas de hombres y faldas apu-

radas. Sobre el pavimento hay cientos de ruedas que giran, o que se detienen al pie de un policía, firme como una roca" (9).

La imposibilidad de observarse a sí mismo se ha vuelto otro tema central en este momento. En *Uno, nessuno e centomila* (*Uno, ninguno y cienmil*), Luigi Pirandello muestra que un espejo, en lugar de validar una reflexión individual, puede agravar este problema. "Cada vez que me paraba frente a un espejo", dice el narrador, "tenía lugar en mí una especie de detención. Toda espontaneidad se iba; cada uno de mis gestos parecía ficticio o imitativo. No podía verme como un ser humano" (16). En el drama de Brecht *Mann ist Mann* (*El hombre es el hombre*), el antiguo empacador Galy Gay, habiendo sido transformado en una "máquina de pelear" perfecta y terrible, carece de la distancia con respecto a su nuevo papel que le habría permitido integrarlo a su vida anterior [véase Individualidad *vs.* Colectividad]:

> ¿Cómo sabe Galy Gay que es él mismo
> quien es Galy Gay?
> Si su brazo le fuese seccionado
> Y él lo hallase en un hueco en la pared,
> ¿reconocería Galy Gay su propio brazo?
> ...
> Y si Galy Gay no fuese Galy Gay,
> Sería el niño de pecho de una madre que
> Sería la madre de otro, si ella no fuese
> La de él, y ese otro niño también mamaría.
>
> (Brecht, 360-361)

Transformando tal falta de distancia respecto del propio cuerpo y las propias acciones en algo potencialmente heroico, Lawrence de Arabia insiste en que él jamás reclamará para sí el papel del observador objetivo:

> En la medida en que fui compañero [de los árabes], no haré la alabanza de ellos, ni seré su abogado. Hoy, vuelto a mis antiguos atuendos, yo podría jugar el papel del observador no implicado, obedeciendo así a las sensibilidades de nuestro teatro [...] pero es más honesto recordar que, entonces, aquellas ideas y acciones ocurrieron naturalmente. Lo que ahora parece cruel o sádico pareció, en su lugar y momento, inevitable, o mera rutina insignificante (Lawrence, 30-31).

Una nueva variante del mismo problema emerge en la introducción que escribe Allen Tate a la colección de poemas de Hart Crane *White Buildings* (*Edificios blancos*). Tate comienza con la premisa de que un elemento cen-

tral en la identidad del poeta moderno es la incapacidad del poeta –acaso, incluso la falta de voluntad– para "[aprehender] su propio mundo como un Todo". De acuerdo con Tate, son posibles dos reacciones a esta situación. Los poetas pueden, o bien registrar percepciones del mundo aisladas, mayormente sensuales, y transformarlas en poemas aislados, o bien –es el caso de Crane– pueden concebir sus textos como fragmentos de una única visión del mundo que no tienen la esperanza de ver nunca como totalidad, pero que nunca pueden permitirse abandonar: "Una serie de poemas imaginistas es una serie de de mundos. [Pero] los poemas de Hart Crane son facetas de una visión única; se refieren a una imaginación central, un único poder de evaluación, que es a la vez el motivo de la poesía y la forma de su realización" (Crane, XII). Walter Benjamin aparece de nuevo con un comentario particularmente distanciado sobre el problema de la distancia cognitiva. No es claro si su tono es irónico o nostálgico; pero Benjamin no deja duda alguna de que la distancia cognitiva, que fue una vez una condición de la Autenticidad y la profundidad de la comprensión, no es alcanzable ya. Al mismo tiempo, sin embargo, él encuentra una excitación positiva que surge a partir de dicha pérdida de distancia [véase Palacios del Cine, Autenticidad *vs.* Artificialidad]:

> Aquellos que se lamentan de la declinación de la crítica son tontos. Su hora ha pasado. Pues la crítica depende de la distancia apropiada. Pertenece a un mundo que consistía de perspectivas y prospectos, un mundo en el cual era posible ocupar un punto de vista. Mientras tanto, las cosas se han acercado amenazadoramente al cuerpo de la sociedad humana. Hoy, hablar de una mirada "no sesgada", independiente, es, o bien una mentira, o bien una expresión de incompetencia intelectual. La mirada más esencialista –y la más mercantil– respecto del corazón de todos los asuntos es la mirada publicitaria. Juega con el colapso de la distancia del observador y acerca las cosas a nuestro rostro peligrosamente –como un automóvil que, creciendo hasta proporciones gigantescas, parece emerger de la pantalla cinematográfica. Y del mismo modo que el cine nunca presenta el mobiliario o las fachadas como objetos de reflexión crítica, porque apunta exclusivamente al efecto sensacional de su repentina cercanía, del mismo modo la publicidad nos acerca las cosas con la velocidad del film moderno (Benjamin, 131-132).

Aquellos que intentan defender el concepto y valor clásicos de la verdad tienen a menudo que recurrir a tradiciones de pensamiento y meditación fuera de nuestra propia cultura occidental. El ensayo "Zur Rolle des Yoga in der geistigen Welt Indiens" ("Sobre el papel del yoga en el mundo espiritual de la India"), del filósofo alemán Heinrich Zimmer,

es un perfecto ejemplo de esta tendencia: "El Yoga es el único camino que permite al hombre captar la esencia absoluta del 'ser' detrás del velo de sus metamorfosis –ese ser que es en todas las cosas, pero que el hombre tan sólo puede experimentar directamente cuando le es presentado bajo este velo, en su propia esfera más íntima" (Zimmer, 57). Más apropiado que la utopía filosófica de Zimmer es la lúgubre alegoría del presente momento epistemológico que hace Siegfried Kracauer: "Un jurado se sienta en sillas invisibles a los lados de un espacio cuadrangular. Éste es el momento del juicio –pero el veredicto nunca será pronunciado" (Kracauer, 13). Lo que el momento epistemológico parece requerir, a pesar de su desesperada sofisticación, es coraje para encontrar soluciones simples. Un hombre como Wilhelm Dieck, profesor de matemáticas en la secundaria de la ciudad provinciana de Sterkade, en el norte alemán, publica un libro (¡en Sterkade!) con el impresionante título *Der Widerspruch im Richtingen: Gemeinverständliche mathematische Kritik der geltenden Logik* (*La contradicción en lo apropiado: una crítica matemática generalmente comprensible de la lógica contemporánea*), en la cual ofrece el descubrimiento de que todos los problemas de la percepción del mundo y la producción del conocimiento surgen de contradicciones simples, inherentes a la mente humana –contradicciones que los seres humanos no serán nunca capaces de superar. El mensaje final de Dieck es una llamada a la modestia epistemológica ingenuamente arrogante: "No debo olvidar enfatizar que mi libro debilita definitivamente la creencia en el poder absoluto de las ideas" (Dieck, 149). Pese a toda su pretenciosidad, Dieck no habría sido un profesor de secundaria alemán si no hubiera concluido su argumento con una llamada a la diligencia intelectual y a la paciencia –y con un poema: "El pasado sufrió de una sobrestimación del intelecto. No corregiremos realmente este error si cambiamos la sobrestimación por subestimación. Nos queda la tarea de trabajar con paciencia y perseverancia hacia la perfección del conocimiento humano [...] Si un soñador, lleno de tristeza, / lamentará la luz mortecina del crepúsculo, / los ojos y las mentes abiertas siempre saludarán / la primera luz de la aurora en el este" (151).

Entre aquellos que creen que han dejado atrás el pasado intelectual, tiene lugar un entusiasmo ilimitado por la Realidad: "Nuestro amor verdaderamente frenético por la Realidad no tiene precedentes. Nunca la Realidad ha aparecido tan atractiva. Este hecho, en sí mismo, prueba los inmensos progresos hechos por nuestra era. Más y más, la humanidad aparece dividida en dos grupos. Pero aquellos que no participen desaparecerán en un gris anonimato" (von Wedderkop, 253) [véase Presente *vs.* Pasado]. El mundo de la nueva Realidad se está rompiendo en un número infinito de mundos cotidianos, cada uno de los cuales tiene que ser descubierto, ocupado y cultivado. Tales mundos son mundos constitui-

dos por formas diferentes de praxis; son modos de vida, como lo es el mundo del judaísmo en la descripción de Siegfried Kracauer: "De lo que estamos hablando es de una forma de *vida práctica* [...] ni un estado de conciencia teorético, ni una actividad exclusivamente religiosa. Como el movimiento litúrgico, por ejemplo" (Kracauer, 174). Hasta las ocasiones aisladas de celebración y júbilo son vistas ahora como mundos independientes, que existen a través de su aislamiento de, más que de su integración con, la cotidianidad:

> Las cosas que pasaron sólo podían haber pasado durante una fiesta. Todo se volvió muy irreal finalmente, y pareció como si nada pudiese tener ninguna consecuencia. Parecía fuera de lugar pensar en consecuencias durante la fiesta. A lo largo de toda la fiesta uno tenía la sensación, aunque hubiese silencio, de que uno tenía que gritar cada comentario para hacerlo audible. Lo mismo pasaba con cualquier acción. Era una fiesta, y duró siete días (Hemingway, 159).

La nueva experiencia más extraña y más chocante, sin embargo, es la de las Realidades particulares creadas con intenciones específicas y estrategias conscientes. En la novela de B. Traven *Das Totenschiff* (*El buque de los muertos*), el narrador y héroe termina sobre un buque que es hundido deliberadamente –y se convierte así en la víctima de una trama que, él descubre, es la Realidad convencional del fraude a las aseguradoras. Pese a todas las mentiras y ficciones sobre las que este fraude está basado, es tan real –y letal– como cualquier Realidad institucional o natural pueda serlo. "Cientos de buques muertos navegan los siete mares [...] Todas las naciones tienen sus buques muertos. Nunca había habido tantos muertos desde los tiempos en que la Gran Guerra fue ganada en nombre de la verdadera libertad y la real democracia" (Traven, 138). Inicialmente, la gente parece subestimar aquellas realidades que se revelan como basadas en convenciones o estrategias. Pero mucho antes de que los filósofos profesionales se acostumbren a una situación epistemológica en la que el criterio de verdad se está desintegrando, una aceptación tácita de la naturaleza múltiple de la realidad cotidiana se ha vuelto parte de la vida diaria. Este es el tema de la *Traumnovelle* (*Historia soñada*) de Arthur Schnitzler. Un doctor joven y rico y su bella esposa están enredados con la –correcta– impresión de que las obligaciones diarias de su profesión médica y que los cuidados domésticos de ella están amenazando los momentos pasionales de su matrimonio: "La profesión de Fridolin lo reclamaba temprano junto a sus pacientes, mientras que Albertine no se quedaría mucho más en la cama debido a sus deberes como ama de casa y madre. Así pasaban las siguientes horas, sobria y predeterminadamente, en rutina y trabajo diarios" (Schnitzler, 5). En esta situación de desilusión, Albertine

queda atrapada en sus fantasías acerca de lo que podría idealmente haber sido su pasado amoroso, mientras que Fridolin ingresa en un mundo altamente erotizado que Schnitzler construye como ambiguo –podría ser tanto un sueño diurno, como una Realidad licenciosa. Al final, cuando Fridolin está a punto de hacer una confesión sobre su vida erótica, que se ha vuelto una pesadilla para él, encuentra a Albertine llena de comprensión. A partir de su propia experiencia personal, ella está familiarizada con el carácter de los sueños de su marido, y puede por ello persuadirlo de que deje de preocuparse acerca de cuán reales son éstos. Ella puede sentir que no hay una única y final verdad que invalidaría todos los mundos particulares –a veces apasionantes, a veces aburridos– y todas las formas de su experiencia compartida: "Estoy segura de que la realidad de una sola noche, para no mencionar a la de toda una vida, no son la verdad completa" (Schnitzler, 135). Con este descubrimiento filosófico, Albertine y Fridolin aprenden de nuevo a apreciar las modestas alegrías de la cotidianidad: "Entonces reposaron en silencio, dormitando un poco, sin soñar, cerca uno del otro –hasta que sonó un golpe en la puerta, como lo hacía cada mañana a las siete. Y –con los ruidos usuales de la calle, un victorioso rayo de sol a través de las cortinas, y la risa clara de un niño a través de la puerta– un nuevo día comenzó" (136). Schnitzler, sin embargo, es demasiado afecto a las ideas de Freud como para insinuar, como lo hace Louis Aragon en su novela *Le paysan de Paris*, que todas las más elevadas esferas de la existencia y la trascendencia humanas, y toda la mitología, emerge en último término de la cotidianidad: "Nuevos mitos han nacido bajo cada una de nuestras huellas. Donde ha vivido el hombre, donde vive, la leyenda comienza" (Aragon, 14) [véase Inmanencia *vs.* Trascendencia]. Schnitzler y Aragon despliegan dos tonalidades diferentes en sus formas de ajustar cuentas con una nueva experiencia de la Realidad.

Ajustar cuentas con –o hasta optar por–, esta experiencia de la Realidad, significa reconocer el mismo sentimiento de Incertidumbre que empuja a otras personas a la reacción opuesta –es decir, a rechazar el enfocar la Realidad con Sobriedad intelectual [véase Sobriedad *vs.* Exuberancia]. Lejos de excluir la Incertidumbre, la Realidad siempre la presupone y la contiene. Si hay alguna posibilidad de problematizar el contraste entre Incertidumbre y Realidad, ésta viene de voces individuales que, mientras reconocen la necesidad de adaptarse a la Realidad, no han renunciado completamente al sueño de alcanzar la verdad. Una de esas voces es la de Adolf Hitler. Está animado por el doble deseo de reclamar para sí mismo el papel de genio y de profeta conducido por la verdad, y también por dejar claro que, si no logra ser aceptado como genio y profeta, aún puede asumir que nada es más fuerte que la actitud pragmática de un político exitoso:

> En medio de la monotonía de la vida cotidiana, aún las personas importantes parecen a menudo poco importantes, y apenas se distinguen de los elementos promedio de su entorno. Pero apenas enfrentan una situación en la que otros se desesperarían o se equivocarían, la naturaleza ingeniosa se hace notar más allá del chico promedio. No infrecuentemente, esto ocurre para asombro de todos quienes habían tenido la oportunidad de observar al chico mientras crecía, dentro de los estrechos confines de una vida burguesa. Como resultado de este proceso, el profeta rara vez es honrado en su tierra (Hitler, 321).

Otros reservan para la ciencia la tarea de perseguir la verdad. Pero si a la ciencia, como sugiere José Ortega y Gasset, le es permitido interesarse únicamente por la verdad, entonces se convierte en una institución que corre el riesgo de quedar apartada de la utilidad práctica:

> Del enorme bloque de conocimientos que constituye la ciencia moderna, sólo una pequeña parte da algún fruto útil. La ciencia aplicada –la tecnología– es simplemente un apéndice al enorme volumen representado por la ciencia pura, la ciencia que se cree a sí misma como existiendo sin propósitos ni resultados utilitarios. La inteligencia, entonces, es una función mayormente inútil, una maravillosa lujuria del organismo, una superfluidad inexplicable [...] Se nos aparece [...] como una actividad que es primariamente un pasatiempo, y sólo de modo secundario, algo utilitario (Ortega y Gasset, 122-123).

El periodista brasileño António de Alcântara Machado asocia tal investigación científica, libre de todo valor práctico o aplicación, con los Estados Unidos, en la medida en que ambos le parecen futuristas [véase Presente *vs.* Pasado, Centro *vs.* Periferia]. Él se embarca en una transacción psicológica conocida: ver a los Estados Unidos como ridículos, puesto que así uno puede reprimir la admiración que siente por ellos.

> Los periódicos europeos todavía están preocupados por un telegrama que recibieron desde California. Fue un telegrama verdaderamente horrible, que revela que un astrónomo norteamericano ha descubierto un nuevo universo. Es verdad: un nuevo universo, con estrellas, planetas, galaxias –todo lo que precisa un universo respetable. Descubrir planetas se ha vuelto algo trivial para los científicos americanos. Ellos ahora van más allá de eso [...] ¡Maravilloso! Usted estará de acuerdo con que su descubrimiento es excepcional. Comparado con él, todo lo que la imaginación americana ha inventado hasta ahora parece pequeño. Lo único malo es que este nuevo descubrimiento no tiene uso práctico alguno (Alcântara Machado, 138-139).

Mientras que un periodista brasileño acusa así a los Estados Unidos, y en particular a California, de promover la ciencia pura como una exceso más del presente, Ray Lyman Wilbur, el presidente de la Universidad de Stanford, insiste acerca de la medida en la que un énfasis en la utilidad práctica –sobre la Realidad– ha caracterizado siempre a la vida académica de la Costa Oeste: "La educación para la utilidad práctica en la vida siempre ha sido un objetivo de esta institución. Dar entrenamiento a hombres y mujeres sin destruir la iniciativa y la responsabilidad personal, considerar al estudiante un colega del profesor, y sostener una contribución que sea de ayuda para el mundo externo han sido sus ideales más destacados" (*1926 Quad*, 246).

Entradas vinculadas

Aeroplanos, Americanos en París, Ascensores, Automóviles, Baile, Palacios del Cine, Vías Férreas; Autenticidad *vs.* Artificialidad, Centro *vs.* Periferia, Individualidad *vs.* Colectividad, Inmanencia *vs.* Trascendencia, Masculino *vs.* Femenino, Presente *vs.* Pasado, Sobriedad *vs.* Exuberancia.

Referencias

8 Uhr-Abendblatt.
Antología de Blanco y Negro, 1891-1936, vol. 9, Madrid, 1986.
Antonio de Alcântara-Machado, "Ano 1926", en *Obras*, vol. 1: *Prosa preparatória: Cavaquinho e Saxofone*, Río de Janeiro, 1983.
Louis Aragon, *Le paysan de Paris*, París, 1926.
Antonin Artaud, "Théâtre Alfred Jarry" (1926), *Œuvres Complètes*, vol. 2, París, 1961.
Associated Students of Stanford University (eds.), *The 1926 Quad*, Stanford, 1926.
Walter Benjamin, *Einbahnstraße* (1926), en *Gesammelte Schriften*, vol. 4, part.1. Frankfurt, 1972.
Bertolt Brecht, "Mann ist Mann" (1926), en *Gesammelte Werke*, vol. 11, Frankfurt, 1967.
Sérgio Buarque de Holanda, "Marinetti, homem político" (1926), en Francisco de Assis Barbosa (ed.), *Raízes de Sérgio Buarque de Holanda*, Río de Janeiro, 1989.
Agatha Christie, *The Murder of Roger Ackroyd*, Londres, 1926.
Hart Crane, *White Buildings*, Nueva York, 1926.
Wilhelm Dieck, *Der Widerspruch im Richtigen: Gemeinverständliche mathematische Kritik der geltenden Logik*, Sterkade, 1926.
Albert Einstein, *Relativity –The Special and General Theory: A Popular Exposition* (1917), Nueva York, 1961.
Loren R. Graham, "The Reception of Einstein's Ideas: Two Examples from Contrasting Political Cultures", en Gerald Holton y Yehuda Elkana (eds.), *Albert Einstein: Historical and Cultural Perspectives*, Princeton, 1982.
Ernest Hemingway, *The Sun Also Rises*, Nueva York, 1926.
Adolf Hitler, *Mein Kampf* (1926), Munich, 1941.

Karl Holl, "Über Begriff und Bedeutung der 'dämonischen Persönlichkeit'" (Conferencia dictada en Berlín el 3 de agosto de 1925), *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 4 (1926): 1-19.

Kampf um München als Kulturzentrum: Sechs Vorträge, Munich, 1927.

Siegfried Kracauer, "Zwei Flächen" (1926), en *Das Ornament der Masse: Essays*, Frankfurt, 1977.

T. E. Lawrence, *The Seven Pillars of Wisdom: A Triumph* (1926), Nueva York, 1935.

Niklas Luhmann, *Die Wissenschaft der Gesellschaft*, Frankfurt, 1990.

Thomas Mann, "Unordnung und frühes Leid" (1926), en *Sämtliche Erzählungen*, Frankfurt, 1963.

José Ortega y Gasset, "Parerga: Reforma de la inteligencia", *Revista de Occidente* 4 (1926): 119-129.

Luigi Pirandello, *Uno, nessuno e centomila* (1926), Milán, 1936.

Mario Puccini, "Contribution to the Great Debate on Fascism and Culture in *Critica Fascista*" (1926), en *Stanford Italian Review* 8 (1990): 257-260.

Dieter Reichardt (ed.), *Tango: Verweigerung und Trauer, Kontexte und Texte*, Frankfurt, 1984.

Wesley C. Salmon, *Space, Time, and Motion: A Philosophical Introduction*, Encino, Calif., 1975.

Arthur Schnitzler, *Traumnovelle*, Berlín, 1926.

Jules Supervielle, *Le voleur d'enfants*, París, 1926.

Hermann von Wedderkop, "Wandlungen des Geschmarks" (1926), en Anton Kaes (ed.), *Weimarer Republik: Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur, 1918-1933*, Stuttgart, 1983.

Heinrich Zimmer, "Zur Rolle des Yoga in der geistigen Welt Indiens", *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 4 (1926): 21-57.

INDIVIDUALIDAD *VS.* COLECTIVIDAD

La individualidad, de acuerdo con una opinión expresada frecuentemente, no es suficientemente fuerte como para mantener su independencia frente a una sociedad hostil y aplastantemente poderosa. Aparentemente ignorante de cuán esparcida está tal opinión entre los intelectuales en los centros políticos y culturales de Occidente [véase Centro *vs.* Periferia], el periodista António de Alcântara Machado ve la incapacidad del individuo para cultivar una esfera personal de pensamiento y emoción, como síntoma de una forma específicamente brasileña de provincianismo: "Aún padecemos de un ambiente social muy estrecho y anticuado, en el que todo el mundo conoce y teme a todos los demás. Es un mundo provincial que confunde la verdad con el descaro y la carencia de tacto con la honestidad. No es permitido tener secretos que permanezcan en la esfera individual. La comunidad entera ve cada movimiento y escucha cada palabra" (196). Robert Musil hace la asociación opuesta. Para él, es la capacidad casi hiperbólica de alternar en todos los papeles que ofrece la sociedad moderna lo que da a Ulrich, el héroe de su novela en construcción, el estilo de un personaje particularmente urbano –pero es esa misma mundanidad la que hace imposible que para Ulrich sea posible desarrollar una identidad individual. Ulrich "descubre que su existencia es contingente, que él puede ver –pero nunca alcanzar– su esencia. La existencia no es, y no será nunca, completa. Puede adoptar todas las formas posibles sin perder jamás la impresión de ser contingente" (Fontana, 382). La trama de la obra de Bertolt Brecht *Mann ist Mann* es una versión extrema de la misma idea. Algunos soldados coloniales transforman a un modesto trabajador y a su familia en una máquina de pelear que combina el instinto agresivo de un animal arcaico con la perfección técnica de un misil guiado:

Ya siento en mí el deseo
de hundir mis dientes
En la nuca del enemigo,

Un instinto de masacrar
Familias y protectores,
Para cumplir con la tarea
Del conquistador.
Dame tu pase de soldado.

(Brecht, *Mann ist Mann*, 376)

Dejar a los conquistados sin su pase de soldado implica prohibirles incluso la más mínima identidad que la sociedad normalmente deja a disposición de todo individuo. Las tarjetas de identificación de cualquier tipo se vuelven así símbolos de la tensa relación existente entre Colectividad e Individualidad. La libertad individual es de algún modo reducida al derecho exclusivo (si bien limitado) de moverse en el espacio, e incluso esta mínima independencia debe ser confirmada por un documento burocrático. La presencia de una persona no puede nunca ser sustituto de una tarjeta de identificación: "'¿No tiene carnet de marino?' Abrió grandes sus ojos de puro asombro, como si hubiese visto un fantasma. El tono de su voz tenía la misma extraña sorpresa que si él hubiera dicho, '¿Qué? ¿No cree usted en la existencia del agua de mar?' Aparentemente, era incomprensible para él que pudiese haber un ser humano que no tuviese ni pasaporte, ni carnet de marino" (Traven, 14) [véase Trasatlánticos].

Los deseos de un futuro mejor se basan en la invención de nuevas estructuras sociales, o en el surgimiento de movimientos colectivos, antes que en la acción individual. Incluso, se espera que los grandes logros del pasado, como la forja por parte de Bismarck de un nuevo Estado alemán, sean continuados por actividades colectivas: "Alemania está viva. Los aristócratas han abandonado a la nación cuando una guía era lo más requerido; pero el pueblo, cuyo carácter Bismarck no entendió hasta que ya fue demasiado tarde, ha resistido, y ha rescatado su trabajo" (Ludwig, 683). Aquellas pocas formas de Individualidad que dan una relativa independencia con respecto a la sociedad, raramente contribuyen alguna vez a producir cambios en la esfera de la Colectividad. Una de tales formas –el silencio– consigue independencia al precio del aislamiento. Ninguno de los múltiples y vastamente admirados rituales a través de los cuales los individuos logran su autoafirmación al confrontar la muerte, cumple una función pragmática dentro de la sociedad. Los pilotos, por ejemplo, dominan sus aviones o terminan sucumbiendo a ellos, pero esta lucha nunca ofrece un servicio concreto a un tercero. Muchas de las idolatradas e imitadas estrellas son incapaces de mantener siquiera una vida familiar promedio [véase Aeroplanos, Estrellas, Silencio *vs.* Ruido, Inmanencia *vs.* Trascendencia (Muerte)]. Sólo aquellos protagonistas públicos que no sólo son inalcanzables, sino impenetrables, parecen estar

protegidos contra las manipulaciones de la sociedad. Las estrellas con esta particular cualidad se vengan con desprecio de la sociedad a cambio de todos los golpes que los individuos normales deben soportar. Por esto Heinrich Mann –entre muchos otros autores– considera a Suzanne Lenglen mucho más que una campeona de tenis: "Uno puede hallar fea a Suzanne Lenglen, pero su valor es de tal frescura que nadie la ve nunca como alguien vulgar. Su ojo es infalible, y su cuerpo tiene la ligereza de una mirada. Es como si tuviese alas que la llevan a todas partes, tanto dentro de la cancha de tenis como en el mundo. No está preocupada por el mundo por el que nosotros sufrimos –y esto es lo que la hace tan bella" (Mann, 304). Como Heinrich Mann, António de Alcântara Machado reverencia a Suzanne Lenglen como un símbolo de libertad absoluta –aunque nunca sabe cómo escribir correctamente su nombre:

> Victoriosa en todos los torneos, Susanne Senglen, la reina del tenis, comparte el destino de sus nobles hermanas. A menudo los periódicos escriben acerca de maridos potenciales, y hasta anuncian fechas precisas para la boda [...] En realidad, Susanne Senglen permanece soltera. Pero ni siquiera se molesta en desmentir esos rumores que circulan por todas partes sobre un cambio de su estado civil. Y es lo correcto. En lugar de estar casada con un duque o un príncipe, ella mantiene su libertad absoluta (Alcântara Machado, 138).

En *La tentation de l'Occident* (*La tentación de Occidente*), de André Malraux, un viajero chino argumenta que en Europa la relación entre arte y sociedad está llena de tensión, mientras que en Asia las dos esferas interactúan armoniosamente. La razón para esta diferencia, de acuerdo con su opinión, está en la obsesión europea de imaginar la sociedad como una esfera de acción:

> En ustedes [...] la admiración resulta de la acción. Para nosotros, es sólo la conciencia de existir del modo más bello. A través de las formas de arte que ustedes una vez llamaron sublimes, ustedes expresan una acción, no un estado. Este estado, que sólo conocemos en virtud de lo que otorga a aquellos que lo poseen, esta pureza, esta desintegración del alma en el seno de la luz eterna –los occidentales nunca lo han perseguido, o buscado expresarlo (Malraux, 35) [véase Acción *vs*. Impotencia].

Desde una perspectiva norteamericana, una relación distante y no resuelta entre el individuo y la sociedad puede volverse objeto de temor reverencial –en el sentido tanto de admiración como de desaprobación. Esta ambigüedad se trasunta en una descripción de la vida académica parisina hecha por estudiantes de la Universidad de Stanford:

> En cuanto a la vida académica en la Universidad de París, no hay ninguna, el menos en el sentido americano del término. No hay campus [...] No hay espíritu de pertenencia a la institución, no hay equipos deportivos, no hay debate entre diferentes colegios, no hay siquiera un periódico académico [...] La Universidad de París no está "colegiada". No tiene restricciones paternalistas, ni las tradiciones propias de un campus. Sólo para estudiantes individuales de real capacidad y ambición es este un sitio para estudiar (*1926 Quad*).

Una vez que el miedo a la soledad es superado, sin embargo, el extremo aislamiento individual puede convertirse en un inequívoco objeto de deseo. La idea de "estar apartado de todas las relaciones humanas" hace que Fridolin, el protagonista de la *Traumnovelle* (*Historia soñada*) de Arthur Schnitzler, se sienta al mismo tiempo incómodo y liberado: "Aunque la idea lo hizo temblar un poco, también lo reafirmó, pues pareció liberarlo de toda responsabilidad, y aflojar todos los lazos de relación humana" (Schnitzler, 31). La novela de Luigi Pirandello *Uno, nessuno e centomila* (*Uno, ninguno y cienmil*), es un ejercicio altamente sofisticado –y radical– de esta clase de reflexión. La desilusión con la sociedad lanza al protagonista a una carrera de voluntaria alienación. Ha descubierto que, en lugar de tratarse de una simple persona pública, su identidad es distinta para cada uno de sus amigos y parientes (de allí el título del libro). Así, no sólo quiere distanciarse él mismo de la sociedad, sino también reprimir la autoobservación, que le da un sentimiento agonizante de fragmentación. Quiere esconder su sí mismo familiar. "De modo que quise estar solo. Sin yo mismo. Quiero decir, sin ese yo que ya conocía, o creía conocer. Solo con un cierto extraño, de quien ya oscuramente sentía que sería incapaz de librarme y que era yo: el extraño inseparable de mí mismo" (Pirandello, 15). La alienación última de la sociedad –y la forma más sutil de venganza contra ella– es alcanzada hacia el final de la novela de Pirandello, cuando el héroe puede decir que ha abandonado y destruido, metódicamente, todas las estructuras y hábitos (incluyendo la propiedad y el lenguaje) que hacen normalmente de un individuo miembro de una comunidad: "No sólo completamente alienado de mí mismo y de todo lo que llamo mío, sino con un horror de seguir siendo alguien o poseyendo cualquier cosa. Sin querer ya nada, supe que no podía hablar" (225).

Tan lejos como pueda ir este cultivo de la Individualidad, las reglas sociales que produce son formas desesperadamente heroicas de resistencia –nada más que reliquias de un pasado distante [véase Presente *vs.* Pasado]. El futuro, en contraste, es asociado invariablemente con ideas e ideales de Colectividad. La Colectividad se vuelve así un lugar de experimentación, porque aquellos que la favorecen por encima de la Individualidad no están seguros acerca de los principios que podrían –o deberían–

servir a la fundación de la nueva sociedad. Cuando Adolf Hitler postula que "el instinto de preservar las especies es la primera causa de la formación de las comunidades humanas; esto hace del Estado un organismo folklórico, y no una organización económica" (Hitler, 165), "folklórico" y "Estado" son sinónimos, y refieren a un grupo biológicamente constituido. Para Carl Schmitt, en contraste, una distinción clara entre el Estado y el pueblo es una precondición elemental para cualquier situación de legalidad. Él reserva, por ello, la esfera de la política sólo para el Estado (Schmitt, 4-5). Del mismo modo, las memorias de guerra de Ernst Jünger evocan al Estado –y no al pueblo de la nación– como un punto de referencia casi trascendente para las acciones militares que describe: "El trueno atemorizante de la batalla está creciendo aún más. Es como si quisiera explotar su último, insano potencial. Dentro de nuestro limitado espacio, el Estado al que representamos erige una semejanza de su ilimitada violencia delante de nuestros sentidos, llenando nuestros cuerpos con su derecho al poder y la expansión" (Jünger, 107). Friedrich Panzer, un historiador del lenguaje y rector de la Universidad de Heidelberg, rechaza tanto la definición formal de "Colectividad" como Estado, como la asociación de Colectividad con un concepto de "pueblo" fundado en lo biológico. Tras negar, en términos inusualmente fuertes, que la noción de raza tenga legitimidad intelectual alguna, propone que cada lenguaje individual sea visto como algo que da cuerpo a la unidad de pueblo, nación y cultura: "Éste es el hecho decisivo. En todos los tiempos –y especialmente en nuestros tiempos modernos, altamente intelectualizados– una nación deriva su fundamento esencial de su lenguaje" (Panzer, 6). Sólo en la izquierda política encuentra una respuesta unánime la pregunta acerca de cuál es el principio unificador para los grupos sociales: la solidaridad vendrá de la igualdad económica. Éste es el programa y la justificación para los dramáticos cambios sociales en la Unión Soviética, que los intelectuales encuentran tan fascinante. Durante su visita a Moscú, Ernst Toller está feliz de ver que el pueblo se viste con ropa barata, que todos están cobrando salarios bajos (aunque Toller está asombrado al ver que persisten algunas disparidades) y que se supone que profesores y estudiantes tienen los mismos derechos en el salón de clase (Toller, 92, 113, 127, 185). Las opiniones divergen, sin embargo, cuando se trata de cuáles se supone que son los derechos que tiene una Colectividad socialista sobre la Individualidad. Toller no puede aprobar en absoluto a un sistema legal que sentencia a una joven a diez años de prisión porque no denuncia a su marido como espía al servicio del gobierno polaco: "'¿Y por qué no denunciaste a tu marido? ¿Por qué no lo hiciste?' preguntó el supervisor que me acompañaba. 'Yo no traicionaría a mi propio marido', contestó ella. El supervisor, un comunista, sacudió la cabeza. Para él lo colectivo es más que lo individual. Él no habría dudado, me dijo, en dis-

pararle a su mejor amigo, si éste hubiera traicionado las metas del colectivo" (Toller, 142).

Un ejemplo literario de esta considerable inestabilidad en la relación entre Colectividad e Individualidad es el estilo heterogéneo de la carta que K. en *Schloss*, de Kafka, recibe de la administración del castillo: "No era una carta consistente. En parte trataba con [K.] como si éste fuese un hombre libre cuya independencia fuese reconocida... Pero había otros lugares en los que directa o indirectamente era tratado como un empleado menor, difícilmente visible para las cabezas de los departamentos" (23-24). En su libro *La vie des termites*, el Premio Nobel Maurice Maeterlinck trabaja para desarrollar un discurso científico que se presenta a sí mismo de modo tan ansioso como una alegoría de los problemas sociológicos y sus diversas interpretaciones políticas que el lector corre el riesgo de pasar por alto el contenido biológico primario. He aquí la caracterización que hace Maeterlinck de la vida social de las termitas:

> Un nuevo tipo de destino –acaso el más cruel de los destinos sociales– se ha agregado a los que ya conocemos y que hasta ahora eran suficientes para nosotros. No hay descanso, excepto en el último sueño; la enfermedad misma no está permitida; y toda debilidad vale como sentencia de muerte. El comunismo se ha vuelto canibalismo y luego coprofagia, pues bajo el comunismo uno come, por decir así, excremento. Es el infierno, del tipo que puede imaginar uno de los huéspedes alados de una colmena (Maeterlinck, 155-156).

Nadie describe más claramente la situación de la cual emergen todos estos problemas y discursos que el crítico literario I. A. Richards. Como la mayoría de los intelectuales, empieza por proclamar una relación jerárquica entre Colectividad e Individualidad: "Debemos reconocer que el hombre es un ser social, que sólo por una ficción deshumanizadora lo vemos como individuo". Lo que hace inusual la afirmación de Richards, sin embargo, es su falta de voluntad para admitir que un modelo convincente de un nuevo orden social no es visible en la situación actual: "La tradición se está debilitando. Las autoridades morales no están tan bien sostenidas por sus creencias como lo estaban; sus sanciones están perdiendo fuerza. Estamos necesitando algo que tome el lugar del viejo orden" (Richards, 40-41).

Dado que no hay metas o ideales colectivos generalmente aceptados, los intereses privados dominan la escena con facilidad. Pero debido a que la ruptura de la esfera colectiva es una posibilidad muy temida, los instintos agresivos de la masa apuntan brutalmente a aquellos que se atreven a activar tales miedos. Tal es el mecanismo detrás del caso de Theodor Lessing, un profesor asociado de filosofía de cuarenta y cuatro años en la

Universidad Técnica de Hannover. En mayo y junio, cientos de estudiantes nacionalistas armados con mazas de roble ocupan la clase donde Lessing debe dictar clase; lo persiguen y lo amenazan en su camino a casa desde la Universidad; y finalmente, miles de estudiantes anuncian que se tranferirán a la Universidad Técnica, en la cercana Braunschweig, si Lessing no es despedido (Marwedel, 289ss.). Durante el año anterior, Lessing provocó dos veces a la inestable psique colectiva. Publicó un artículo en un periódico sobre el recién electo *Reichspräsident*, Paul von Hindemburg, en el cual irónicamente alaba a este héroe de guerra como el colmo de un tipo específicamente alemán de estupidez. Y en su cobertura de prensa del juicio contra el asesino masivo Haarmann, Lessing no sólo discutió la relación entre crimen y sociedad, sino que también reveló una perturbadora colaboración entre Haarmann y las autoridades legales de Hannover, que lo habían contratado como espía para la policía [véase Crimen]. El punto de convergencia entre las intervenciones de Lessing es claro: concentrándose en dos situaciones sociales bien diferentes, ambas subestiman cuán tensas están las relaciones entre Individualidad y Colectividad. Pero sólo en conjunción con su condición de judío es que las publicaciones de Lessing incitan a la derecha nacional y a sus órganos de prensa. Como en tantas otras persecuciones de individuos, este acto de agresión contra un *outsider* está en lugar de una inexistente unidad "nacional". A mediados de junio, el Ministerio de Cultura en Berlín decide que el cargo de profesor de Lessing sea degradado a un contrato como investigador remunerado.

Los únicos papeles sociales que encajan fácilmente en la esfera colectiva son aquellos privados de todo poder decisorio. Por eso el estatus del empleado está entre las fórmulas más exitosas del momento; por esta razón que las líneas de montaje se han vuelto objeto de orgullo y un tema de conversación intelectual; y es la renuncia a la independencia lo que hace a las "intoxicantes" nuevas formas de baile algo tan popular. En contraste con ello, la afirmación de la importancia de los instrumentos y músicos individuales hace del trabajo de ensamble de las orquestas de jazz algo precario [véase Líneas de Montaje, Baile, Empleados, Jazz]. En lugar de este difícil equilibrio, muchas personas quieren experimentar cómo se siente volverse "irresistiblemente" parte de "una fuerza más grande" (Jünger, 102-103). Pero nadie sabe cómo puede, tal irresistible incorporación, evitar ser potencialmente peligrosa. La manipulación de las masas por parte de individuos se convierte así en un tema de preocupación pública. Mientras que los intelectuales españoles por lo general admiran a Miguel de Unamuno en su papel como *excitator Hispaniae* (Curtius 245-246), parecen muy aliviados por el hecho de que Unamuno lance sus exhortaciones desde el exilio, más allá de la frontera francesa. La *Revista de Occidente* publica un artículo satírico sobre el teatro del futuro, en el

cual los así llamados *moduladores* controlan cada una de las reacciones de la audiencia: "El propósito de un drama [...] era sugerir un estado existencial simple o complejo, y una vez que el *modulador* ha sido informado sobre el nivel de intensidad requerido, era de su incumbencia producir la emoción necesaria" (172) [véase Ingenieros].

Siegfried Kracauer, que sospecha hasta de que la arquitectura manipula ilegítimamente a la población ("Zwei Flächen", 12), no tiene problema en saludar a Martin Buber como "un líder de la juventud judía, especialmente la sionista" ("Die Bibel auf Deutsch", 173) [véase Individualidad = Colectividad (Líder)]. Lo que parece una autocontradicción es simplemente un síntoma de la convergencia de dos tensiones que rondan a los intelectuales. Mucha esperanza es invertida en una Colectividad del futuro moralmente justificable, pero hay poca evidencia de que la sociedad será jamás capaz de arreglárselas como para producir tal estructura. Hay un vago deseo de que aparezca un líder que, surgiendo de la Colectividad, proveerá guía y orientación, pero este deseo está contenido por una reacción casi fóbica contra cualquiera que se atreva a tomar una iniciativa individual que pueda tener consecuencias para otros. Una suave ironía es la actitud que emplean los aristocráticos personajes de la novela de René Schickele, *Maria Capponi*, en respuesta a este problema.

> "Por cierto", dijo el duque, "todo lo que podemos esperar es una revolución. Desde abajo, o desde arriba, o si es necesario, ambas al mismo tiempo. Estamos atrapados. Nada está funcionando. Algo tiene que ocurrir pronto, por el bien de la humanidad... Aquí vienen", dijo, apuntando a un grupo de pescadores que recién habían ingresado en la habitación. "Ellos serán nuestros nuevos amos... El Señor sea con ustedes, amigos –todos teníamos que empezar en alguna parte" (Schickele, 250).

Bertolt Brech, quien está a punto de encontrar su identidad política como comunista elige, de modo similar, un tono irónico para hablar acerca de su propia nostalgia por un líder: "Lo malo acerca de los grandes hombres (porque los grandes hombres son por cierto una mala cosa) es que nunca hay suficientes de ellos" (Brecht, "Aus Notizbüchern", 16). En contraste, Karl Holl, la cabeza de la Humboldt University de Berlín, cita a Hegel, el filósofo del Estado prusiano, cuando habla –sin ironía pero con obvia tautología– acerca de los grandes individuos: "Los grandes protagonistas de la historia mundial son aquellos que, en lugar de enfocarse en imágenes y opiniones subjetivas, han querido y alcanzado lo que era apropiado y necesario –aquellos que saben lo que es para el momento y necesario porque lo han visto con su ojo interior" (Holl, 19).

Entradas vinculadas

Aeroplanos, Baile, Empleados, Crimen, Estrellas, Huelgas, Ingenieros, Líneas de Montaje, Trasatlánticos; Acción *vs.* Impotencia, Centro *vs.* Periferia, Presente *vs.* Pasado, Silencio *vs.* Ruido; Individualidad = Colectividad (Líder), Inmanencia = Trascendencia (Muerte).

Referencias

António de Alcântara-Machado, "Ano 1926", en *Obras*, vol. 1: *Prosa preparatória: Cavaquinho e Saxofone*, Río de Janeiro, 1983.

Associated Students of Stanford University (eds.), *The 1926 Quad*, Stanford, 1926.

Bertolt Brecht, "Mann ist Mann" (1926), en *Gesammelte Werke*, vol. 1, Frankfurt, 1967.

Bertolt Brecht, "Aus Notizbüchern" (1926), en *Gesammelte Werke*, vol. 20, Frankfurt, 1967.

Ernst Robert Curtius, "Unamuno" (1926), en *Kritische Essays zur europäischen Literatur*, Berna, 1950.

Oskar Marius Fontana, "Was arbeiten Sie" Gespraäch mit Robert Musil" (1926), en Anton Kaes (ed.), *Weimarer Republik: Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur, 1918-1933*, Stuttgart, 1983.

Adolf Hitler, *Mein Kampf* (1926), Munich, 1941.

Karl Holl, "Über Begriff und Bedeutung der 'dämonischen Persönlichkeit" (Conferencia dictada en Berlín el 3 de agosto de 1925), *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 4 (1926): 1-19.

Ernst Jünger, *Feuer und Blut: Ein kleiner Ausschnitt aus einer grossen Schlacht* (1926), Hamburgo, 1941.

Franz Kafka, *Das Schloss* (1926), Frankfurt, 1968.

Siegfried Kracauer, "Die Bibel auf Deutsch" (1926), en *Das Ornament der Masse: Essays*, Frankfurt, 1977.

Emil Ludwig, *Bismarck: Geschichte eines Kämpfers*, Berlín, 1926.

Maurice Maeterlinck, *La vie des termites*, París, 1926.

André Malraux, *La tentation de l'Occident*, París, 1926.

Heinrich Mann, *Sieben Jahre: Chronik der Gedanken und Vorgänge*, Berlín, 1929.

Rainer Marwedel, *Theodor Lessing, 1872-1933: Eine Biographie*, Neuwied, 1987.

Friedrich Panzer, *Volkstum und Sprache*, Conferencia dictada en la Universidad de Heidelberg, el 22 de noviembre, Frankfurt, 1926.

Luigi Pirandello, *Uno, nessuno e centomila* (1926), Milán, 1936.

Revista de Occidente.

A. Richards, *Science and Poetry* (1926), Nueva York, 1970.

René Schickele, *Maria Capponi*, Munich, 1926.

Carl Schmitt, *Die Kernfrage des Völkerbundes*, Berlín, 1926.

Artur Schnitzler, *Traumnovelle*, Berlín, 1926.

Ernst Toller, "Russische Reisebilder" (1926), en *Quer durch: Reisebilder und Reden*, Munich, 1978.

A menudo, un escritor empleará conceptos y metáforas de una naturaleza tradicionalmente religiosa sólo para mostrar que los humanos pueden vivir sin ellas. Una de las preocupaciones intelectuales clave del momento es transformar elementos de Trascendencia en elementos de Inmanencia. Las nociones e imágenes de Trascendencia parecen frecuentemente ser evocadas sólo para poder rechazarlas de inmediato, casi de modo despectivo. La distinción entre mundos cotidianos y mundos trascendentes raramente pasa sin ser desafiada. Los discursos de la ideología política son las excepciones más obvias a esta tendencia, pero no siempre es claro si los espacios trascendentes que éstos denotan deben ser tomados en serio, o vistos como puramente ornamentales. El dramaturgo italiano Ernesto Frozano, por ejemplo, abre su drama *Rapsodia fascista* con una conversación convencional en estilo alegórico entre el "Genio de Roma" e "Italicus, el conmovedor espíritu del fascismo". A primera vista, no parece probable que Forzano crea en el contenido potencialmente trascendente de esta escena, porque el mecanismo sacrificial al que alude permanece completamente invisible. La muerte de cientos de jóvenes italianos está presentada como el precio que se ha pagado por el resurgimiento (fascista) de la nación:

> (Aparece Italicus. Su capa cae, lleva una camisa negra. Porta la todopoderosa antorcha en su mano derecha, e inclina la cabeza hacia atrás. Camina con pasos lentos, como si estuviese atraído por la llama.) *Italicus*: [...] ¡Exulta, Italia! [...] ¡Espíritus, exulten / en los cientos de miles de muertos / que dieron su juventud en holocausto! / ¡Vuestro sacrificio no fue en vano! [...] / ¡Roma, elévate! / ¡Por nosotros, hermanos... por nosotros! (16).

El drama de Forzano tiene lugar durante los años que van entre el fin de la Gran Guerra y la toma del poder por los fascistas en el otoño de 1922. Sus tres actos –titulados "Primer Sacrificio", "Segundo Sacrificio" y "Holocausto" –corresponden a episodios en la vida del héroe, Orazio Romanis. Orazio debe renunciar a su padre comunista (primer sacrifi-

cio), renunciar a su relación con su amante, Anna, que es también hija de un comunista (segundo sacrificio), y presenciar la muerte de su tío Antonio, un veterano de las guerras garibaldinas de liberación, por una bala perdida fascista (holocausto). Pero dado que ninguno de los múltiples sacrificios de Orazio tiene impacto directo alguno en la revolución fascista, la trama de Forzano sólo logra un sentido trascendente si uno asume la existencia de un poder divino al cual tales sacrificios son dirigidos, y que pueda ser influido favorablemente por ellos.

Típicamente, las implicaciones religiosas del discurso político permanecen en este extraño nivel intermedio. La distinción entre una esfera inmanente y una esfera trascendente es tan vaga que los lectores pueden, si quieren, descartarla como un mero efecto retórico. Pero también pueden llenar estas débilmente perfiladas dicotomías de Inmanencia/Trascendencia con sus propias creencias religiosas o ideológicas. El mito de la redención es tan importante para los poemas comunistas de Johannes Becher como lo es para el drama fascista de Forzano. La "Proletarisches Schlaflied" ("Canción de Cuna Proletaria") de Becher está, por cierto, construida en torno a un sueño de redención: "Duerme, mi niño. / Déjate mecer en los coloridos caballitos / Niños te rodean bailando de alegría, y tú dices / Palabras de redención, reveladas a ti por el Creador de la Luz" (Becher, 26; también 33, 43, 88, 96). La comprensión de esta estrofa depende en gran medida del estatus discursivo que el lector desee atribuir al "Creador de la Luz", que está revelando "palabras de redención" al niño. Un pariente discursivo del *Weltgeist* de Hegel, el "Creador de la Luz" de Becher puede ser entendido o bien como una divinidad (lo que le daría a este texto una clara dimensión religiosa) o quedar sin ninguna referencia que lo personalice. Una alternativa similar existe con relación al mítico pasado nacional [véase Presente *vs.* Pasado]. Se ha vuelto popular en toda Europa hablar de "tierras irredentas" (a menudo usando de hecho la expresión italiana *terre irredente*) –una expresión que puede implicar tanto una prehistoria en la que el castigo divino arrancó a una nación parte de su territorio, como ser una metáfora convencional para la situación política de las minorías nacionales (Hinkepott, 772-775) [véase Centro vs. Periferia]. La novela geopolítica de Hans Grimm *Volk ohne Raum* (*Nación sin espacio*) es uno de aquellos textos que explícitamente excluye la posibilidad de bajar el tono al mito de la redención para darle un estatus meramente metafórico. Grimm no ofrece alternativa a una visión del mundo fundamentada religiosamente. Sus protagonistas, por tanto, rechazan toda forma de pragmatismo como el mayor peligro para los intereses nacionales: "Ha identificado dos enemigos. El primero es el tipo de propiedad que sólo está interesado en su propia preservación y que aparece alternativamente bajo los disfraces de Economía o de *Realpolitik*. El segundo es el Partido Social Demócrata" (Grimm, 662).

La relación de Adolf Hitler con la dimensión de Trascendencia es mucho más compleja. Por un lado, en los pasajes autobiográficos de *Mein Kampf* emplea, en ocasiones, palabras que son tradicionalmente religiosas; por otro, nunca elimina del todo la posibilidad de leerlas como elementos meramente ornamentales. Conceptos como "destino" o "providencia" pueden por ello ser tanto metonimias de un ser divino, o metáforas para referirse al azar: "Porque este otro mundo es impensable. Al ser impensable, permite a las cosas proceder de acuerdo con la voluntad de éstas; al faltarle intuición, no prevé que tarde o temprano el destino se tomará venganza si no es aplacado a tiempo. Cuán agradecido estoy hoy a la providencia, que me ofreció esta escuela. Allí no pude sabotear aquello que no me gustaba. Me educó rápida y completamente" (Hitler, 28-29). Una de las estrategias retóricas de Hitler consiste en apoyar sus teorías racistas con base en otros dos discursos: presenta al racismo como el cumplimiento de la voluntad de Dios, y como aquello que corresponde a las leyes de la naturaleza. "La Naturaleza Eterna se venga inexorablemente de las transgresiones contra sus leyes. Por lo tanto, hoy creo que estoy actuando de acuerdo con los deseos del Creador Todopoderoso: al rechazar a los judíos, estoy haciendo el trabajo del Señor" (Hitler, 70). La teología y la ciencia existen aquí en una relación complementaria. Las ciencias naturales han contribuido más que cualquier otro campo institucionalizado del conocimiento a redefinir los conceptos tradicionales de Trascendencia bajo la premisa de la Inmanencia, así como a producir nuevos conceptos de esta clase. El racismo de Hitler puede atraer por ello simultáneamente a los lectores que creen en una visión del mundo biológicamente fundamentada y a aquellos que siguen la tradición religiosa.

La naturaleza y la ciencia son los contextos dominantes para transformar los conceptos clásicos de Trascendencia en conceptos de Inmanencia. Así, la novela de Maurice Materlinck *La vie des termites* intenta reducir los problemas de la existencia individual, la sociedad y la religión, a una dimensión puramente biológica. Hacia el final del libro, Maeterlinck define el límite de este experimento al identificar el estatus de la divinidad con un conocimiento completo de las leyes de la naturaleza. Pero incluso tal sabiduría divina no podría garantizar la perfecta felicidad entre los seres vivos: "Tal hombre llegó a ser casi Dios; y si Dios en sí mismo no fue capaz de hacer felices a sus criaturas, hay razones para creer que esto era imposible" (185). Aunque Maeterlinck acuña la particularmente apropiada expresión "absorción en Dios" (185) para la constitución de conceptos trascendentales a partir de la observación de la naturaleza, él mismo practica la absorción de Dios en la ciencia popular –una práctica que ahora es encontrada por todas partes en la escena intelectual. Henri de Montherlant persigue una estrategia similar de oscilación entre Inmanencia y Trascendencia: "Cuanto más íntimas se vuelven

nuestras relaciones con la naturaleza, más cerca estamos de lo sobrenatural" (*Album Montherlant*, 107). Empezando, de modo harto convencional, por comparar abejas y avispas con diferentes tipos de vida social humana, el filósofo Theodor Lessing termina por descubrir en la naturaleza lo que se acostumbraba definir como Trascendencia:

> Pero cuando llega el otoño, con el viento frío barriendo los campos y la comida escaseando más y más, al fin algo místico ocurre, tan extraño que realmente toca los misterios últimos de la redención. Una población completa es extinguida. Sólo una única avispa fértil se arrastra entre las raíces y los refugios naturales en el suelo, preservando para el nuevo año la memoria de un desvanecido mundo de formas. ¿Es posible que Buda haya descubierto el secreto del Nirvana en la solitaria vida de estas avispas salvajes? (Lessing, 256-257).

Lessing no es el único intelectual que trata de conectar la teología y la observación de la naturaleza con el pensamiento de Asia. En su cuarto año, la influyente *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgschichte* (*Revista Trimestral Alemana de Estudios Literarios e Historia Intelectual*) publica un ensayo que trata de legitimar la creciente afiliación entre especulación trascendental y ciencia empírica en Occidente, comparándola con una relación similar en la tradición intelectual hindú:

> En este sentido, el carácter del mundo espiritual de la India está determinado por la estrecha relación existente entre el yoga y la ciencia empírica [...] Las ciencias median el conocimiento práctico acerca de los tipos y efectos de las diversas metamorfosis, en las cuales lo divino se presenta a sí mismo en el mundo de las apariencias. El yoga, sin embargo, es el único medio a través del cual uno puede apresar la esencia absoluta de este "ser" más allá del velo de sus metamorfosis (Zimmer, 56-57) [véase Incertidumbre *vs.* Realidad].

El modo retóricamente más complejo de absorber a la Trascendencia dentro de la Inmanencia se halla en la paradójica proyección de efectos metafísicos sobre la realidad cotidiana. Algunas secciones de la novela de Louis Aragon *Le paysan de Paris* (*El campesino de París*) se presenta como un manifiesto debido a su modo agresivo de difuminar la frontera entre Inmanencia y Trascendencia:

> Nuevos mitos nacen con cada una de nuestras pisadas. Donde ha vivido el hombre, donde vive, la leyenda comienza... Es una ciencia de la vida que pertenece sólo a aquellos que no han tenido experiencia de ella. Es una ciencia viva que se engendra y se mata a sí misma. ¿Es todavía posible

para mí (ya tengo veintiséis) participar de este milagro? ¿Seré capaz de sostener esta sensación de maravilla respecto a lo cotidiano? (Aragon, 14).

Los vagabundeos del narrador por "su aldea" (París) y la profunda atención que dedica a cada detalle material dan lugar a un concepto revisado –y a un nuevo programa– de metafísica: "La noción de conocimiento de lo concreto es, entonces, el objeto de la metafísica. El movimiento del espíritu tiende a hacerse a sí mismo concretamente percibido" (240). El joven bibliotecario y filólogo aficionado Erich Auerbach comparte el entusiasmo de Aragon por la concretud, y la paradójica espiritualidad de la vida cotidiana. Asombrosamente para alguien de fuera de la academia, él se atreve así a criticar la falta de detalles concretos en los dramas pasionales de Racine: "Esta hipérbole de individualidad sensual es aún más difícil de captar en la medida en que los personajes [de Racine ...] carecen de una existencia mundana concreta. Permanecen a una distancia extraña al mundo e irreal. Son alegorías, recipientes vaciados de sus instintos y pasiones autónomas" (Auerbach, 379-380).

La capacidad de la esfera de la Inmanencia para absorber conceptos y temas trascendentales es aparentemente ilimitada. Cuando Jules Supervielle crea, para su novela *Le voleur d'enfants* (*El ladrón de niños*), un héroe que quiere "controlar el destino igual que lo hace Dios" (60), cuando Gerhart Hauptmann hace que los protagonistas de su obra teatral *Dorothea Angermann* definan al destino como "cotidianidad ordinaria" (73) y a la providencia como "azar" (121), y cuando Sigmund Freud anuncia en su entrada "Psicoanálisis" en la *Encyclopedia Britannica* que la disciplina que él fundó se convertirá cada vez más en una "ciencia de lo inconsciente" (265), es evidente que el hombre, la cotidianidad y el inconsciente sirven como sustitutos de Dios, destino y Trascendencia. Por otro lado, parece existir un umbral a través del cual la Trascendencia absorbida vuelve como un muerto desde la tumba. Una razón para este retorno de la Trascendencia es la imposibilidad de celebrar la desaparición de la Trascendencia antes de que su antigua presencia (o la creencia previamente existente en su presencia) haya sido mencionada. Jean Cocteau emplea este mecanismo –y cae presa de él– en su reescritura del mito de Orfeo. Aunque raramente haya otro mito cuyas versiones arcaicas estén más basadas en el umbral entre Inmanencia y Trascendencia, Cocteau multiplica en sus protagonistas las ocasiones de cruzar este umbral. Además de la muerte de Eurídice y del descenso de Orfeo al submundo, Cocteau presenta dos complejas apariciones terrenales de *Madame* Muerte [véase Relojes], hace que Orfeo se una con Eurídice en el submundo tras su segunda muerte y además permite que la pareja regrese a su hogar al final de la obra. Este final feliz coincide con la tendencia general hacia la absorción de la Trascendencia en la Inmanencia –pues Orfeo y Eurídice se dan cuenta de que

su hogar terrestre es su verdadero paraíso, y que el vidriero que acostumbraba reparar las ventanas que ellos rompían durante sus peleas matrimoniales ha estado actuando como su ángel de la guarda: "*Orfeo*: [...] Señor, te damos gracias por habernos asignado nuestro lugar de residencia y hogar como nuestro único paraíso, y por habernos abierto tu paraíso. Te damos gracias por habernos enviado al vidriero, y nos maldecimos por no haber reconocido a tu ángel guardián" (118-119).

El martes 15 de junio, el millonario alemán y protector de las artes Harry Graf Kessler asiste al estreno de *Orfeo* en París –y deja el teatro fuertemente decepcionado por la intrincada puesta escénica con la que Cocteau expone su simple argumento filosófico:

> Las entradas cuestan cien francos (tanto como las del Ballet Russe). La acostumbrada audiencia elegante, internacional. Muchos americanos, ingleses, hasta japoneses. La pieza, que muchos han alabado como extraordinaria, me decepciona. No está de acuerdo con el tema –no es realmente una tragedia, ni una comedia. Y luego está ese imposible, incómodamente ridículo ángel en el medio (adulando el gusto al uso por el catolicismo), corporeizado por un joven repulsivamente dulce, excéntrico, que parece haber venido de una peluquería de suburbios. Este dulce joven terminó arruinándome la noche. Pero también me fue difícil soportar a Madame Pitoeff, quien una vez más aparecía en escena preñada de ocho meses– lo cual es especialmente grotesco para una Eurídice. Estaba tan enojado con Cocteau [...] que me fui volando después de la obra, sin felicitarlo (Kessler, 486-487).

Los ángeles tienen mucha demanda en estos días, puesto que a la vez niegan y enfatizan el umbral existente entre Inmanencia y Trascendencia [véase Inmanencia = Trascendencia (Muerte)] –tanto es así que, de acuerdo con Graf Kessler, el ángel en la *tragédie* de Cocteau surge directamente de la vida del dramaturgo: después de una conversión religiosa ocurrida más temprano este mismo año, Cocteau cree que él mismo se ha convertido en un ser angélico (Kessler, 447). Hay ángeles casi por todas partes. "Matas como un ángel" (Montherlant, *Les Bestiaires*, 230) es sólo uno entre los más elevados cumplidos que un torero experimentado puede hacer a un colega joven. En "Reyerta", uno de los poemas del *Romancero gitano* de Federico García Lorca, ángeles negros con largas alas en forma de daga lamentan las víctimas de una pelea:

> Una dura luz de naipe
> recorta en el agrio verde,
> caballos enfurecidos
> y perfiles de jinetes.

En la copa de un olivo
lloran dos viejas mujeres.
El toro de la reyerta
se sube por las paredes.
Ángeles negros traían
pañuelos y agua de nieve.
Ángeles con grandes alas
de navajas de Albacete.

(García Lorca, 428-429)

Uno no siempre precisa apelar a temas de connotaciones religiosas tan obvias para volver a convocar conceptos y metáforas de Trascendencia. Todo lo que parezca peligroso, excitante, o simplemente nuevo, puede activar un halo de palabras y actitudes cuasireligiosas. Los bares y las bebidas se convierten en un medio para acceder tanto al cielo como al infierno. La "adoración de los ascensores" aparece como una frase común entre todos quienes critican en Europa el entusiasmo por el *american way of life*. La admiración por algunos ingenios de comunicación inalámbrica recientemente presentados parece disparar un *revival* de interés por la telepatía. Los gramófonos son crecientemente asociados con el deseo de hablar con los muertos. La industria del cine inventa un nuevo cielo de estrellas [véase Bares, Ascensores, Comunicación Inalámbrica, Gramófonos, Palacios del Cine, Estrellas]. Aún donde tales discursos ya no se refieren explícitamente a mundos más allá –o por debajo– de la esfera de la vida cotidiana, como es el caso con las *crónicas* del periodista brasileño António de Alcântara Machado, hay siempre una nota de mito y excentricidad en la descripción de las innovaciones tecnológicas: "La obsesión de hoy es la radio. No hace mucho, la gente estaba apasionada con el gramófono. Éste se volvió una de las torturas de la humanidad. La radio lo ha reemplazado. Nadie puede resistir a la tentación de escuchar al menos una vez un sonido que viene de países exóticos, desconocidos" (Alcântara Machado, 140). No sorprende que el superalegórico film de Fritz Lang, *Metropolis*, muestre máquinas actuando como deidades: "Entonces, de sus tronos dorados, surgieron Baal y Moloch, Huitzilopochtli y Durga. Todas las deidades-máquina se alzaron, estirando sus miembros con osada libertad. Fuegos hambrientos surgieron de los vientres de Baal y Moloch, que amenazaban con sus mandíbulas" (Lang, 106; también 38).

Si la ambición intelectual del momento es absorber la Trascendencia en la Inmanencia, y si esta meta –paradójicamente, y por una serie de distintas razones– acaba por multiplicar las referencias a mundos trascendentes, una reacción igualmente marcada hacia la absorción de tras-

cendencia consiste en la creencia de que el tiempo está maduro para la invención de nuevas mitologías o para revivir formas tradicionales del discurso religioso. Un ejemplo particularmente extremo de tales nuevas mitologías se encuentra en la novela de D. H. Lawrence *The Plumed Serpent* (*La serpiente emplumada*). Lawrence comparte la atracción de Lang por las deidades aztecas. Pero mientras que en *Metropolis* los aspectos trascendentes de la trama se desarrollan a partir de los problemas causados por la injusticia social, la religión ficticia de Lawrence está basada en un sexo agresivamente falocéntrico. "El carácter sagrado del sexo", para emplear la frase de uno de sus personajes femeninos, no es en modo alguno una metáfora: "¡Qué maravilloso puede ser el sexo, cuando los hombres lo mantienen poderoso y sagrado, y él llena el mundo! Como el brillo de sol en todas partes, y a través de uno" (Lawrence, 467). Del mismo modo, el discurso metafísico que emplea Lawrence para describir solemnemente la experiencia erótica, así como su referencia a un amante masculino como un "demonio de dios", deben ser tomadas en serio: "Ella pudo ahora concebir su matrimonio con Cipriano; la suprema pasividad, como la de la tierra bajo la penumbra, consumada en un estado exánime y vivo a la vez, el puro y sólido misterio del abandonarse... Ella sólo había conocido el rostro de él, el rostro del supremo demonio de dios; con las cejas arqueadas y ojos ligeramente rasgados, y el escaso, liviano mechón de barba a lo chivo. El Amo. El Pan eterno" (467). Henri de Montherlant es, si tal cosa es posible, igualmente solemne respecto de la religión que él extrae de la mística de la muerte en las corridas de toros. Su novela *Les Bestiaires* acaba con un epílogo extrañamente utópico que celebra el regreso de los rituales de una religión de toros precristiana: "Compartieron la cena, sirviéndose ellos mismos, como en una mística comunión de adoradores del toro. Esparcieron menta en el umbral para dar sabor a su té [...] Vieron, por la puerta abierta, la noche bajando lentamente. Escucharon, por la puerta abierta, el sonido eterno de la marea" (235). La medida en la que Montherlant se siente religiosa y políticamente comprometido con el ritual de la corrida de toros se vuelve claro en su carta pública a Gaston Doumergue, el presidente de la República Francesa –una carta impresa al comienzo de *Les Bestiaires*. Después de agradecerle por haber permitido el restablecimiento de las corridas en Francia, y tras felicitarlo por su nacimiento en las provincias del sur, "en lo más profundo de la religión de los toros", Montherlant, sorpresivamente, evita dedicar su libro al presidente. Teme que tal homenaje pueda poner en peligro la vida de Doumergue (7-8). Considerada fuera de su propia visión del mundo, por supuesto, la actitud de Montherlant sólo revela cuán grotescamente sobreestima él la importancia del debate actual en Francia acerca de la legitimidad moral y espiritual de las corridas de toros. Por cierto, hay amenazas mayores para la vida del presidente que las que vienen de los

oponentes de Montherlant. Por otro lado, su apasionado compromiso es un claro síntoma de la intensidad emocional que caracteriza la búsqueda de religión, mitología y Trascendencia entre los intelectuales franceses.

En Francia, la *renouveau catholique* ("renovación católica"), el deseo de una nueva inmediatez en la teología católica y en la práctica religiosa, es mucho más importante que el deseo de inventar nuevas mitologías. Un ensayo sobre el estado del catolicismo francés en la revista alemana *Die Tat* describe este movimiento con abierta admiración:

> Sin duda, el catolicismo está avanzando; está [...] en la posición del conquistador [...] Sus seguidores conocidos llegan a más de 10 millones, pero éstos celosamente difunden su propaganda y creen estar cumpliendo una misión. El catolicismo se está volviendo, más y más, un movimiento con su propio arte, sus propias creencias económicas y sus propias responsabilidades por la situación del mundo (Hartmann, 886).

Incluso una novela que rompe tantos tabúes morales como *Monsieur Godeau intime*, de Jouhandeau, no puede prescindir de al menos un protagonista que quiere santificar el mundo cotidiano con base en actos de caridad cristiana:

> Eliane se dedicó enteramente a Dios y a los enfermos. La comunidad y el hospicio la vieron como una santa a quien la iglesia beatificaría un día: amaba a Dios no como a "un ser" del que uno ha escuchado hablar y en cuya existencia uno supone creer, sino como a un ser con el que uno se ha encontrado en la tierra, cuya cara uno ha visto, y cuya voz uno ha oído en la juventud, con el cual uno ha jugado en la ladera de una montaña como un chico, y en cuya intimidad uno nunca ha cesado de vivir en las profundidades del propio corazón (Jouhandeau, 13).

Como una reactivación de tradicionales conceptos de Trascendencia, la *renouveau catholique* presta especial atención a esta santificación del mundo. Promueve la (re)transformación de la Inmanencia en Trascendencia. Tal forma de religiosidad explica por qué los intelectuales franceses se están interesando crecientemente en la tradición mística cristiana, en la que la experiencia de Dios es llevada al máximo –y más extraño– grado de intensidad y de cercanía subjetiva. Los teólogos franceses inician un esfuerzo por promover al poeta y místico español san Juan de la Cruz al estatus de Doctor Ecclesiae Universalis (*Catholicisme*, 446), y el documento del Vaticano en el que el papa Pío XI confirma la decisión favorable de la Iglesia acerca de san Juan enfatiza, por cierto, este tema de la santificación del mundo: "Algunos de sus trabajos y epístolas, pese a la complejidad de sus argumentos [...] están tan adaptadas a la comprensión del

lector que pueden servir como orientación y enseñanza para aquellas almas piadosas que quieren lograr una vida más perfecta" ("Sanctus Ioannes", 380). En el contexto de la *renouveau catholique*, la primera novela de Georges Bernanos, un agente de seguros con más ardor religioso que sutileza estilística, constituye un acontecimiento importante. Narra la historia de un cura de pueblo intelectualmente *naive* y éticamente heroico llamado Dionissan, cuyos numerosos esfuerzos por rescatar almas y cuerpos en nombre del Señor, y cuyas múltiples acciones dirigidas a la santificación del mundo cotidiano, fallan estrepitosamente. Pero la vida de Dionissan gana en importancia y significado a partir de su –teológicamente problemático– descubrimiento de que la existencia humana, sin saberlo, es parte de una eterna batalla entre Dios y el Demonio:

> El mundo no es una máquina bien organizada. Dios nos arrojó entre medio de Él y Satán, como su última muralla. Es a través nuestro que, por siglos y siglos, el mismo odio ha luchado por llegar hasta Él; es en la pobre carne humana donde el crimen inefable es consumado. ¡Ah! Tan alto y tan lejos como puedan elevarnos la plegaria y el amor, llevamos a Satán con nosotros, pegado a nuestros flancos –horrible compañía, irrumpiendo con sus carcajadas! (Bernanos, 190).

Que se sepa, ninguno de los intentos que hace Dionnisan por santificar el mundo resulta exitoso. La *renouveau catholique* –como todos los demás movimientos neorreligiosos del momento– no tiene interés real en la posibilidad de que Dios, los ángeles, o los santos, puedan intervenir y activamente cambiar el curso de los eventos mundanos [véase Acción *vs.* Impotencia (Tragedia)]. Se supone que la existencia individual es significativamente afectada por la religión, mientras que la esfera social y política queda fuera de su alcance. Pues si la absorción de la Trascendencia en la Inmanencia significa, en última instancia, devolver a la Trascendencia una parte de su antigua importancia, esto ocurre dentro de la condición marco de una "inconmensurabilidad de las acciones religiosas y las terrenales" –como la describe Max Brod, el editor de Kafka (Brod, 305). Como si buscase transformarse en un emblema de esta misma inconmensurabilidad, el XXVII Congreso Eucarístico se celebra en Chicago, la nueva capital del crimen organizado [véase Centro = Periferia (Infinitud)]. ¿Es santificada la ciudad de Al Capone cuando, el lunes 21 de junio, John Cardinal Bonzano, el arzobispo de Chicago, celebra una misa en el Soldiers Field Stadium, acompañado por un coro de 60 000 alumnos de escuelas parroquiales?

Entradas vinculadas

Ascensores, Bares, Comunicación Inalámbrica, Corridas de Toros, Estrellas, Gramófonos, Palacios del Cine, Relojes; Centro *vs.* Periferia, Presente *vs.* Pasado, Incertidumbre *vs.* Realidad; Acción = Impotencia (Tragedia), Centro = Periferia (Infinitud), Inmanencia = Trascendencia (Muerte).

Referencias

António de Alcântara-Machado, "Ano 1926", en *Obras*, vol. 1: *Prosa preparatória: Cavaquinho e Saxofone*, Río de Janeiro, 1983.
Louis Aragon, *Le paysan de Paris*, París, 1926.
Erich Auerbach, "Racine und die Leidenschaften", *Germanisch-romanische Monatsschrift* 14 (1926): 371-380.
Johannes R. Becher, *Maschinenrhythmen*, Berlín, 1926.
Georges Bernanos, *Sous le soleil de Satan* (1926), París, 1973.
Max Brod, "Nachwort zur ersten Ausgabe" (1926), en Franz Kafka, *Das Schloss*, Frankfurt, 1968.
Catholicisme hier, aujourd'hui, demain, vol. 6, París, 1967.
Jean Cocteau, *Orphée: Tragédie en un acte* (1926), París, 1927.
Ernesto Forzano, *Rapsodia Fascista*, Génova, 1926.
Sigmund Freud, "Psycho-Analysis" (1926), en *The Standard Edition of the Complete Psychological Works*, vol. 20, Londres, 1959.
Federico García Lorca, "Reyerta" (1926), en *Obras completas*, Madrid, 1971.
Hans Grimm, *Volk ohne Raum*, vol. 2, Munich, 1926.
Hans Ulrich Gumbrecht, "'I redentori della vittoria': Über den Ort Fiumes in der Genealogie der Faschismus", en Gumbrecht, Kittler y Siegert (eds.), *Der Dichter als Kommandant: D'Annunzio erobert Fiume*, Munich, 1996.
Hans Hartmann, "Vom französischen Katholizismus", *Die Tat: monatsschrift für die Zunkuft deutscher Kultur* 17, núm. 12 (marzo 1926): 881-890.
Gerhart Hauptmann, *Dorothea Angermann: Schauspiel*, Munich, 1926.
Hinkeport, "Die deutsche Irredenta", *Die Tat: Monatsschrift für die Zukunft deutscher Kultur* 17, núm. 10 (enero 1926): 772-775.
Adolf Hitler, *Mein Kampf* (1926), Munich, 1941.
Marcel Jouhandeau, *Monsieur Godeau intime*, París, 1926.
Fritz Lang, *Metropolis* (1926), Nueva York, 1973.
Harry Graf Kessler, *Tagebücher*, 1918-1937, Frankfurt, 1961.
D. H. Lawrence, *The Plumed Serpent*, Londres, 1926.
Theodor Lessing, "Biene und Wespe oder Bürgerlich und Romantisch" (1926), en *"Ich warfe eine Flaschenpost ins Eismeer der Geschichte": Essays und Feuilletons, 1923-1933*, Neuwied, 1986.
Maurice Maeterlinck, *La vie des termites*, París, 1926.
Henri de Montherlant, *Les Bestiaires*, Paris, 1926.
"Sanctus Ioannes a Cruce confessor ex ordine Carmelitarum excalceatorum, Doctor Ecclesiae Universalis renuntiatur" (1926), *Acta Apostolicae Sedis, Annus XVIII*, vol. 18.
Jules Supervielle, *Le voleur d'enfants*, París, 1926.
Heinrich Zimmer, "Zur Rolle des Yoga in der geistigen Welt Indiens", *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 4 (1926): 21-57.

A Heinrich Mann le gusta bastante la moda del corte de pelo a la melena: "Todo el mundo sabe que la melena no sólo es atractiva, sino además práctica" (Mann, 300). ¡Si sólo no hubiese sido inventada en América! [véase Centro *vs.* Periferia, Americanos en París]. La asociación entre melena y la imagen de la "chica americana" dispara los miedos a la decadencia cultural que los intelectuales europeos combaten recurriendo a la autopersuasión:

> Todavía no es completamente claro que nosotros los europeos estemos condenados a orientarnos con base en los descarríos americanos. Tenemos viejos hábitos que pueden ser revividos. La generación más joven, sin embargo, no sólo tiene el derecho de enfatizar los aspectos físicos de la vida, sino que cumple, al hacerlo, con la más alta misión de nuestro tiempo –y esto es cierto sobre todo para las mujeres. Al jugar al tenis, ayudan a revigorizar –como es su deber– a un continente que supo ser dominante. La tarea de las mujeres es esencialmente romántica, una tarea completamente digna en ellas (Mann, 309).

Las mujeres conscientes de la moda llevan pelo corto y faltas cortas debido a que –al menos, de acuerdo con la interpretación común– han llegado a compartir con el hombre la carga del trabajo físico y el placer del ejercicio físico [véase Presente *vs.* Pasado]. Las chicas parecen casi muchachos –y esto raramente crea dificultades a la hora de hacer distinciones. Para bien o para mal, la nueva cercanía de los sexos reduce, en lugar de aumentar, las tensiones entre ambos. En tal atmósfera, la atracción sexual ya no puede ser dada por sentada, y de hecho es frecuentemente reemplazada por la amistad.

> Estas chicas se visten muy parecido a muchachos; su pelo es igual de corto. Puesto que también se mueven y piensan como ellos, ambos sexos pronto tendrán el mismo rostro, y sus cuerpos a la larga diferirán tan sólo en

> los aspectos más elementales. ¿Qué pasará si, además de ello, se enamoran entre sí? No lo harían a partir de un deseo de ser problemáticos; lo harían porque no les han quedado otros amigos en la tierra. Jóvenes como son, ya tienen que apoyarse unos a otros. Confunden la amistad con la camaradería (309-310) [véase Baile].

En la visión de Mann, el único aspecto positivo de la convergencia entre los sexos –y el reverso del decrecimiento de la tensión erótica– es el desvanecerse de la mutua agresividad: "Esperamos que se intensifique la batalla entre hombres y mujeres en una era que ya no está familiarizada con el humanismo –una era que recién se ha dado cuenta de que proteger el humanismo es, una vez más, una necesidad dolorosa. De modo extraño, sin embargo, los sexos se llevan mejor ahora que en muchos otros períodos de la historia" (305).

Más asombrosamente aún, el cambio hacia un tono amistoso entre los sexos ocurre cuando mujeres y hombres se comprometen por vez primera en una competencia seria entre sí –por ciertos empleos, y por récords atléticos [véase Resistencia]. La sección de clasificados del *Berliner Tageblatt* muestra que las mujeres están conquistando un territorio considerable en los niveles gerenciales medio y alto. Aunque Gebrüder Knop, Karlsruhe, acepta sólo aspirantes masculinos para el puesto de gerente en su departamento financiero, la compañía North German Rubber-Coat, que está tratando de llenar un cargo comparable, considerará ofertas tanto de hombres como de mujeres. La descripción de los cargos de secretaría, hoy típicamente ocupados por mujeres [véase Empleados], prescribe a menudo un nivel de competencia que va mucho más allá de las tareas de dactilografía y recepción de visitantes: "Comenzando cuanto antes, nuestra compañía contratará a una taquígrafa bien entrenada para un cargo de secretaria. Sólo serán consideradas las aspirantes mujeres, que tengan experiencia en el sector comercial, y una amplia educación general". En Argentina, un debate parlamentario sobre derechos civiles y sexo femenino inspira a la revista *Caras y Caretas* a publicar un número fotográfico mostrando mujeres que se desempeñan en profesiones inusuales para ellas: como diputadas en el gobierno, albañiles, agentes de policía, taxistas, guardas de ferrocarril, navegantes y jockeys. De una manera más o menos sutil, sin embargo, los lectores se enteran de que esta diversidad no refleja en absoluto la realidad social. Una nota introductoria agradece en nombre de *Caras y Caretas* a tres actrices por su colaboración, y los comentarios que acompañan las fotografías de sus hermosos cuerpos –profesionalmente disfrazados– traicionan una condescendencia masculina totalmente pasada de moda: "Aquellas que no quieren ser enterradas por la burocracia buscarán profesiones manuales que, como la de albañil, pueden aún ser edificantes". Algunas profesiones que adoptan una nue-

va imagen de la feminidad lo hacen debido a que eliminan rigurosamente la capacidad decisoria del trabajo no físico –y porque los papeles sin capacidad de decisión ni trabajo físico se consideran invariablemente como femeninos. El lenguaje y comportamiento de los asistentes de K. en el *Schloss*, de Kafka, por ejemplo, ilustran este hecho. Del mismo modo, el aire de depravación moral que rodea a la figura del gigoló (von Soden y Schmidt, 13) muestra que la igualdad de género sigue siendo un reclamo puramente utópico.

Predeciblemente, las escasas auténticas innovaciones en la relación entre los sexos encuentran múltiples formas de resistencia dentro de un conjunto de valores básicos y estructuras sociales. La inercia está representada sobre todo por la institución de la familia, para la cual la igualdad de géneros es vista como una fuente de inestabilidad. No es casual que se haya convertido en una convención literaria el presentar al matrimonio como resultado de encuentros casuales [véase Vías Férreas]: un alto grado de inseguridad, que se manifiesta en las siempre crecientes tasas de divorcio y la desilusión respecto de conceptos como *Kameradschaftsehe*, o "matrimonio de camaradería" (*Die wilden Zwanziger*, 112, 124), parecen ser el precio inevitable de la igualdad de género. Los esposos en *Traumnovelle* (*Historia soñada*) están ambos dispuestos a considerar las aventuras extramaritales como meros sueños, a efectos de conseguir una precaria reconciliación. Especialmente en Alemania, un apasionado debate público sobre la legalización del aborto aparece como metonimia de esta crisis. Opiniones, libros y películas que representan a un amplio espectro de opiniones políticas (von Soden y Schmidt, 105) están de acuerdo en que compartir la vida como pareja no implica ya el tener hijos como una consecuencia y una obligación "natural". Para otros, es la experiencia de la Gran Guerra –más que problemas intrínsecos entre ambos miembros de la pareja– lo que contribuye para un cambio tan básico en los patrones de procreación. Aquellos que están a favor de proteger legalmente el aborto argumentan que el estatus de progenitor soltero (con su marginalización social) crea una situación intolerablemente asimétrica para la mujer:

> Cuando se afirma que el aborto es un crimen, uno podría objetar que en la mayor parte de los casos está motivado por la vergüenza, el miedo, la debilidad, el conflicto moral, y a menudo el prejuicio contra las mujeres "caídas". La actitud negativa hacia la vida que ha emergido de la guerra ha debilitado el deseo de tener hijos. ¿Debemos procrear nuevas víctimas para la manía de la exterminación? (Gerloff, 795).

En los medios, prevalece el sentimiento de que mujeres y hombres deben tener los mismos derechos y deben estar autorizados para elegir

sus situaciones sociales y profesionales independientemente de su sexo. No son las objeciones motivadas ideológicamente, sino los problemas de procedimiento y la inercia institucional los que hacen que este ideal no se convierta en realidad. Por ejemplo, la constitución del Mount Holyoke, un colegio para mujeres en Massachussets, define el "propósito" de la escuela sin introducir ninguna restricción específica de género:

> El objeto de la comunidad del Mount Holyoke College será proveer una organización totalmente inclusiva a través de la cual [...] proveer aquellas condiciones que mejor contribuyan al bienestar espiritual, intelectual y físico de sus miembros; promover un interés inteligente por todas las fases de la membrecía del colegio; y mantener nuestro gobierno tan cercano como sea posible al que existe fuera del colegio, de modo de preparar a sus miembros para que asuman las responsabilidades de la ciudadanía activa en sus respectivas comunidades políticas (*Handbook*, 7).

Ningún otro logro de las alumnas de Mount Holyoke es citado tan orgullosamente como sus actividades en el –predominantemente masculino– mundo de las ciencias.

> Antitoxinas que detienen la difusión del tétanos en nuestro ejército de ultramar han sido preparadas en el laboratorio Mulford por trece científicas educadas en Mount Holyoke. Ésa fue una vez en la que trece fue un número de suerte para el ejército [...] Una mujer de Mount Holyoke actuó como bacterióloga en la expedición de apoyo Near East [...] Científicas entrenadas en Mount Holyoke trabajan en los laboratorios de investigación de las industrias más básicas para el país (*Catalogue, passim*).

Pese a este compromiso con la igualdad de género, la vida de las estudiantes es regulada con una severidad que sería ridícula en cualquier colegio para hombres. Hay complicadas reglas respecto de las condiciones en las que las muchachas pueden viajar en auto [véase Automóviles], o caminar y hacer paseos, incluso en la vecindad del colegio ("Las estudiantes no pueden caminar al anochecer alrededor del Upper Lake en grupos de menos de seis, ni tampoco con hombres, excepto que haya al menos dos parejas", *Handbook*, 28). Incluso los padres de las estudiantes están sujetos al rigor, basado en criterios de género, de estas reglas: "Una estudiante que desee llevar a su padre a su habitación podrá hacerlo asegurándose primero el permiso de la superintendente de la casa" (40). La ambivalencia institucional que es notoria en el modo en que el Mount Holyoke organiza la vida de sus estudiantes (un régimen que está parcialmente basado en principios religiosos) no es tan diferente de la ambivalencia individual con la que el periodista y exrevolucionario alemán Ernst Toller reacciona a los nuevos estilos de vida de las mujeres en

la Unión Soviética. Cuando se trata de afirmaciones ideológicas generales, Toller está, desde luego, ansioso por aparecer como un entusiasta abogado de la igualdad de derechos entre los sexos. Cada vez que discute situaciones específicas, sin embargo, una voz masculina, disfrazada como la voz de la razón, aparece. Encuentra las nuevas leyes soviéticas contra la violación excesivamente duras (Toller, 135). Como invitado en una manifestación política de mujeres revolucionarias, admira sobre todo el "encanto natural" de las oradoras (109). Y observa con obvia satisfacción que a una tendencia a la promiscuidad sexual en los años siguientes a la Revolución de Octubre se le ha opuesto recientemente un retorno a las formas más convencionales de cortejo:

> Durante los primeros años, la reacción contra las limitaciones de la hipocresía burguesa fue extremadamente fuerte. La gente estaba buscando "la experiencia completa de la vida". Despreciaron toda ternura como una complicación innecesaria, y las declaraciones románticas como un barniz puesto encima de procesos biomecánicos [...] Pero los sexos han vuelto ahora a un grado mayor de respeto mutuo; se tratan uno a otro con más ternura; son menos promiscuos. Están, incluso, volviendo a escribirse cartas de amor [...] Los matrimonios entre gente muy joven son frecuentes, y el número de divorcios está decreciendo (146-147).

La obra teatral de Gerhart Hauptmann *Dorothe Angermann* contiene una pesada dosis de comentarios directamente chauvinistas acerca de las mujeres, pero todos son atribuidos al menos admirable de los personajes masculinos. Cuando el pastor Angermann –que invoca continuamente las normas represivas de la moral protestante, aunque nunca logra controlar sus propios apetitos sexuales– sabe por su joven segunda esposa que Dorothea (la hijastra de ella, y su hija) ha quedado preñada, reacciona con el más arcaico de los reclamos de autoridad masculina: "Fallé en mantener la disciplina doméstica –no sólo con Dorothea, sino también contigo, y con todas las mujeres" (Hauptmann, 47). El joven académico Herbert Pfannschmidt insiste noblemente en proponer matrimonio a Dorothea, pero no logra disuadirla de una unión con el brutal Mario, el padre del niño. Y Mario no tiene sino desdén por Herbert: "Yo gané –y tu ironía no puede importarme menos. Lo que te hace falta es aprender acerca de las mujeres" (114). Por cierto, uno no puede culpar a Hauptmann por las visiones de los más objetables de sus protagonistas. Por otro lado, sin embargo, la trama les da la razón. Dorothea cede a los avances de Mario, y se vuelve agente de su propia destrucción al quedarse con él –pese a (o acaso debido a) la humillación que él le inflige. La obra parece pues sugerir que las mujeres son instintivamente incapaces de aceptar esa misma igualdad que se les debe en nombre de la ley moral.

En una carta al poeta Kurt Schwitters, el diseñador de la Bauhaus, Marcel Breuer, se ríe de esa situación en la que el ideal –o la amenaza– de una nueva identidad femenina comienza a transformar los tradicionales estereotipos de género en un objeto de intenso y nostálgico deseo. La parodia de Breuer describe, en un alemán extrañamente roto, las dimensiones externas de una mujer [véase Sobriedad *vs.* Exuberancia] que ofrece a su pareja masculina la clase de protección que una relación entre dos personas independientes debe excluir. El ideal pesadillesco de la compañera femenina, para Breuer (la cual, sugiere él provocativamente, parece implicar la nueva demanda de igualdad de géneros) converge con el sueño arcaico de una madre tierra:

> Y ahora estoy buscando a una mujer. Tiene que ser grande y pesada, no menos de seis pies. Restos de bigote, buena para cocinar y coser. Sin melena. Preferiblemente vestida con un vestido de lunares, dispuesta a casarse y sobre todo, sana. Pelo negro con hebras grises, senos grandes. Las manos, especialmente, deben ser gordas y grasientas [...] El nombre sólo puede ser María. Por encima de todo, debe tener un alma buena, sentimiento para lo que es tierno, comprensión para todo, de modo que yo pueda llorar en su regazo [...] Debe disfrutar del mochilismo y siempre llevar una mochila a todas las caminatas (*Wechselwirkungen*, 331).

La intuición de Breuer es correcta: ninguna de las figuras maternas cuyas imágenes están asociadas con la nueva institución del Día de la Madre (von Soden y Schmidt, 97) tiene melena. Si las madres ideales la tuvieron alguna vez, Adolf Hitler no habría recordado la época transcurrida entre la muerte de su "respetado" padre y la de su "amada" madre con tan intensa nostalgia: "Aquellos fueron los días más felices de mi vida; me parecen un sueño, y lo fueron. Dos años más tarde, la muerte de mi madre puso un final repentino a todos esos planes deliciosos. Llegó después de una larga y dolorosa enfermedad que había parecido fatal desde el comienzo mismo. Sin embargo, fue un *shock* terrible para mí. Respetaba a mi padre, pero amaba a mi madre" (Hitler, 16).

Hitler no es, por cierto, el único escritor hombre que adora a su madre y concibe así para las mujeres tan sólo otro papel –el de prostituta. Las prostitutas para él son "chicas" que son incapaces de convertirse en madres porque han tenido contacto con los judíos.

> En ningún otra ciudad de Europa occidental podría ser mejor estudiada la relación entre judíos y prostitución –a lo que ahora hay que agregar el tráfico de esclavas blancas– que en Viena, con la posible excepción de los puertos marítimos del sur de Francia. Cuando uno camina por la noche a través de las calles y callejones de Leopoldsstadt, uno puede ser testigo a

> cada paso de cosas que eran desconocidas para la mayor parte de la nación alemana (Hitler, 63).

La trama del film *Metropolis*, de Fritz Lang, se apoya en la misma distinción binaria. De un lado está María, la maternal protectora de los hijos de los trabajadores, rodeada por símbolos que enfatizan su parecido con la Virgen María: "La líder era una chica con la austera apariencia de la Virgen, la dulce apariencia de una madre. Tenía de la mano a dos niños escuálidos" (Lang, 27). El demonio femenino está representado no sólo por las bailarinas semidesnudas del "Club de los Hijos" [véase Gomina] sino sobre todo por la doble y antagonista de María, un robot que está programado para incitar a las masas proletarias a la revolución –y a la autodestrucción. Una verdadera prostituta de la era de las máquinas, la mecánica María está completamente a disposición de los amos de Metrópolis, quienes financiaron su manufactura, y ella lanza un maligno hechizo sobre todos quienes la escuchan. Una estructura similar define el estatus de los protagonistas femeninos de *Schloss*, la novela de Kafka. Como lo subraya la interpretación de Max Brod, "las mujeres tienen (en el lenguaje de esta novela) 'relaciones con el castillo' –y la importancia de las mujeres deriva de tales relaciones, aunque éstas causan gran confusión a individuos de ambos sexos" (Kafka, 303). Frieda ha sido la amante de uno de los administradores del castillo, y por ello, para K., una relación erótica con ella –no diferente de una relación erótica con la propia madre– implica tanto una promesa de protección como una amenaza de venganza. La imagen dual de la mujer como madre y prostituta no es sólo una presunción literaria. En diciembre, el gobierno fascista de Italia impone nuevas normas de higiene en los burdeles del Estado, así como "una tasa punitiva al celibato masculino" (de Grazia, 43-44). Tales medidas institucionales están sin duda parcialmente inspiradas por el miedo que surge de la difusión de la igualdad de género, y el gobierno lucha por favorecer las relaciones heterosexuales agrandando tanto como sea posible la asimetría tradicional entre la parte masculina y la femenina de las parejas. La virilidad se vuelve una norma general para la vida y el arte fascistas. La bifurcación de la identidad femenina –o madre, o prostituta– es oficialmente reducida a su polo positivo y extraoficialmente confirmada: "El modelo de masculinidad y seriedad tiene gran poder sobre los jóvenes, y cuando son convocados por el fantasma del arte, ni adornarán las canciones y las letras con entonaciones femeninas ni conversarán acerca de los mismos viejos asuntos amorosos con prostitutas y sirvientas, ni perdiendo el tiempo con palabras vendrán con las mismas viejas tonterías descriptivas" (Puccini, 259) [véase Silencio *vs.* Ruido]. Un decreto del 21 de mayo establece que las mujeres deben ver los asuntos familiares y los actos de caridad como sus campos naturales de acción, y excluye a las

mujeres del mundo político italiano al prohibirles usar la camisa negra del Partido Fascista (*Chronik*, 94). Nadie debe pues maravillarse de que Anna, el único personaje femenino en la obra de Ernesto Forzano *Rapsodia Fascista* (*Fascist Rhapsody*) esté esperando que su amante, el joven fascista Orazio, traicione sus convicciones ideológicas por su mano y por la banca en el parlamento que su padre socialista es capaz de ofrecerle: "*Anna*: ¡Mi Orazio miembro del parlamento!... ¡Qué maravilloso!... ¡Esposa de un diputado!... ¡Qué feliz soy!... *Orazio*: ¡No me tortures, Anna! ¡Basta, basta!.. ¡Estás cavando en mi alma con tus palabras [...] cavando un agujero... más profundo... y más ardiente... que aquel... que cavó el enemigo con sus ametralladoras... en mi carne!" (Forzano, 67-68).

En la novela de D. H. Lawrence *The Plumed Serpent* (*La serpiente emplumada*), tal asimetría entre el aplastantemente fuerte general Cipriano y su esposa, Kate, que mantiene un estado de entrega incondicional, es saludado como la más perfecta forma de matrimonio. Ni siquiera la momentánea bendición de un orgasmo es concedida a Kate:

> Cuando ella se sentó en silencio, lanzado el viejo, tenuemente iluminado poder de Pan sobre ella, ella se sintió sometida, sucumbiendo. Él era una vez más el viejo macho dominante, sombrío, intangible, insinuándose sorprendentemente alto, y cubriendo el cielo, creando una oscuridad que era él y nada más que él, el masculino Pan. Y ella cayó desmayada de entrega, perfecta en su entregarse. Era el antiguo misterio fálico, el viejo dios-demonio del masculino Pan... ¡Ah! ¡Y qué misterio de dispuesta sumisión, de su parte, esta enorme erección implicaba! Sumisión absoluta, como la de la tierra bajo el cielo. Debajo de un absoluto que todo lo cubría. ¡Ah! ¡Qué matrimonio! ¡Qué terrible, y qué completo! (Lawrence, 332-333).

El personaje del general Cipriano se vuelve el modelo de acuerdo con el cual la esposa de Lawrence, Frieda, elige a su amante, Angelo Ravagli, un teniente del ejército italiano (Maddox, 388-389). Si Frieda, una mujer de importante estatura y peso, ha desempeñado durante mucho tiempo el papel de madre protectora para el enfermizo novelista, le da ahora a él la oportunidad tanto de despreciarla, como de desearla, en el papel de prostituta.

Entradas vinculadas

Americanos en París, Automóviles, Baile, Empleados, Gomina, Vías Férreas; Centro *vs.* Periferia, Presente *vs.* Pasado, Silencio *vs.* Ruido, Sobriedad *vs.* Exuberancia; Masculino = Femenino (Problema de Género).

Referencias

Berliner Tageblatt.
Max Brod, "Nachwort zur ersten Ausgabe", en Franz Kafka, *Das Schloss* (1926), Frankfurt, 1968.
Caras y Caretas.
Chronik 1926: Tag für Tag in Wort un Bild, Dortmund, 1985.
Victoria de Grazia, *How Fascism Ruled Women: Italy, 1922-1945,* Berkeley, 1992.
Ernesto Forzano, *Rapsodia Fascista,* Génova, 1926.
Meta Gerloff, 'Der Frauenwille in der sozial-hygienischen und Kulturgesetzgebung". *Die Tat* 17, núm. 10 (enero 1926): 793-797.
Gerhart Hauptmann, *Dorothea Angermann,* Berlín, 1926.
Adolf Hitler, *Mein Kampf* (1926), Munich, 1941.
Franz Kafka, *Das Schloss* (1926), Frankfurt, 1968.
Fritz Lang, *Metropolis* (1926), Nueva York, 1973.
D. H. Lawrence, *The Plumed Serpent,* Londres, 1926.
Brenda Maddox, *D. H. Lawrence: The Story of a Marriage,* Nueva York, 1994.
Heinrich Mann, *1926,* en *Sieben Jahre: Chronik der Gedanken und Vörgange,* Berlín, 1929.
Mount Holyoke College, *Catalogue, 1925-1926,* South Hadley, Mass., 1926.
Mount Holyoke College, *Student's Handbook of Information,* South Hadley, Mass., 1926.
Mario Puccini, "Contribution to the Great Debate on Fascism and Culture in *Critica Fascista*" (1926), en *Stanford Italian Review* 8 (1990): 257-260.
Arthur Schnitzler, *Die Traumnovelle,* Berlín, 1926.
Ernst Toller, "Russische Reisebilder" (1926), en *Quer durch: Reisebilder und Reden,* Heidelberg, 1978.
Kristine von Soden y Maruta Schmidt (eds.), *Neue Frauen: Die zwanziger Jahre,* Berlín, 1988.
Wechselwirkungen: Ungarische Avantgarde in der Weimarer Republik, Marburg, 1986.
Die wilden Zwanziger: Weimar und die Welt, 1919-1933, Berlín, 1986.

PRESENTE *VS.* PASADO

El futuro ocupa una posición subordinada respecto al pasado y al presente. Queda poco optimismo acerca de la posibilidad de predecir el futuro. En opinión de alguna gente, el cambio está ocurriendo tan rápido que cualquier clase de pronóstico es imposible: "Durante los últimos cinco años, el cine se ha desarrollado a un paso que hace peligrosas las predicciones, pues su avance probablemente excederá nuestra más atrevida imaginación. El cine nunca se detiene. Lo que se inventó ayer, hoy aparece pasado de moda" (Lang, 222). En esas circunstancias, el estilo clásico de especulación histórico-filosófica y sus aplicaciones marxistas pierden rápidamente su atractivo. Viajando por la Unión Soviética, por ejemplo, el comunista alemán Ernst Toller halla una frustración general entre sus anfitriones, debido a que, largo tiempo, esperada revolución alemana no ha llegado aún –y debido a que Toller ya no es suficientemente optimista como para garantizar tal expectativa (Toller, 115). Toller siente que determinadas condiciones políticas hechas por el gobierno soviético –entre ellas, sancionar el culto oficial por el cadáver embalsamado de Lenin– amenaza la posibilidad de transformar en realidad la utopía comunista: "Hay cálculos que, en el largo plazo, simplemente no funcionan. Por un tiempo breve, dan buenos resultados –pero un día se volverá claro que no han logrado lo suficiente. Uno no debe sacrificar el futuro a las preocupaciones del presente" (107). Los argumentos teleológicos que vienen de la derecha política y predicen una decadencia dramática en lugar de la felicidad universal, no parecen más convincentes que las profecías absolutamente esplendorosas de los comunistas. Robert Musil –al comparar su propia novela en proceso, *Der Mann ohne Eigenschaften* (*El hombre sin atributos*), con *Untertang des Abendblandes* (*La decadencia de Occidente*) de Oswald Spengler– admite con ironía: "¡Me río [...] de todas esas decadencias de Occidente y de sus profetas!" (Musil, 382-383).

Desde Europa, el centro tradicional del mundo occidental, los Estados Unidos y la Unión Soviética pueden parecer dos versiones distintas del futuro [véase Centro *vs.* Periferia]. Pero hablando cronológicamente,

estas versiones del futuro son realidades del Presente. Puesto que parece tan sorprendente y complejo, este Presente atrae cantidades inusuales de energía intelectual y emocional. En especial en Alemania, este presente es objeto de una intensa reflexión filosófica. Muchos intelectuales creen que las condiciones de vida en el Presente son tales, que dedicarle atención a cualquier otra época carece de sentido.

> Nuestra era no se confía a una remota posteridad. Sus productos espirituales son para ser consumidos, igual que los productos del trabajo de cualquier otra clase. Ni siquiera la gente de mayores ingresos acumula capital –y nadie puede pasárselo a la generación siguiente. Con una cierta dosis de compostura, podemos concentrarnos en alcanzar los requerimientos de nuestra propia era y en vivir en ella, mientras vamos tratando de entenderla (Heinrich Mann, 272).

Hay hasta descripciones alegóricas de este sentimiento: "Es imposible ignorar la voz penetrante de este presente; empuja al más romántico de los sueños hacia la luz inmisericorde del día, donde todos los objetos adoptan nuevas formas y colores. Su esencia y significado se vuelve accesible a aquellos que se atreven a tocar sus contornos, visualizarlos, escucharlos –transformarlos en experiencia vivida" (Lania, 322) [véase Reporteros].

En una entrevista con Thomas Mann que trata al Presente como una tensión entre generaciones (Mann y sus hijos), un joven periodista sugiere que lo que se considera humano y debe por tanto ser simplemente aceptado se solapa con lo que es demostrablemente legítimo de acuerdo con explícitos criterios éticos: "Pues en todo momento –por cierto, muy a menudo– somos simplemente incapaces de pensar acerca de cosas que fueron claramente malignas para las viejas generaciones, y hallarlas 'malas' o 'ilícitas'. En otras palabras, estamos más relajados y tenemos la mente más abierta cuando se trata de distinguir lo que es humano de lo que es moralmente obligatorio" (W. E. S., 192). Comparado con el Presente, hasta el Pasado no tan remoto parece un mundo en el que la gente era a menudo arrastrada por sus emociones y opiniones, mientras que ahora la gente tiene una actitud más sobria ante la vida y más orientada más hacia lo funcional [véase Sobriedad *vs.* Exuberancia]. En *La serpiente emplumada* D. H. Lawrence pinta el mismo contraste, a través de las diferentes reacciones de una persona de cuarenta y una de veinte ante la atmósfera de una corrida de toros:

> "Es emocionante" gritó Owen, cuyo deseo de estar alegre era casi una manía, "¿No te parece, Bud?" "Pues, sí, pienso que puede ser", dijo Villiers, sin comprometerse. Pero entonces Villiers era joven, tenía sólo poco más

> de veinte, mientras Owen pasaba los cuarenta. La generación joven calculaba su "alegría" de un modo más parecido a como se calcula un negocio. Villiers había salido en busca de emociones, pero no iba a decir que tenía una hasta que la tuviese (Lawrence, 9) [véase Corridas de Toros].

Los emblemas más populares del sobrio hedonismo de la nueva generación son los cuerpos en línea y los rituales atléticos. De modo no sorprendente, Thomas Mann interpreta tal "deportización de la juventud" como el regreso a ciertos ideales de la Antigüedad clásica y, en consecuencia, como un síntoma de la inminente caída de la era Cristiana (W. E. S., 193). Lejos de hacer asociaciones de tan largo alcance, Ulrich Wilamowitz-Möllendorf, un celebrado profesor de filología clásica en la Universidad de Berlín, ve la moda de los deportes nada más que como el síntoma de una severa crisis pedagógica: "El peligro no está en una carencia de capacidad o de intención –pero de todos modos hay un peligro. Sobre todo, tiene que ver con una falta de cultura general. Ningún programa de educación –y mucho menos los deportes– pueden ocupar su lugar" ("Deutsche Zukunft", 219). Pero para Wilhelm Wien, un físico experimental de la Universidad de Munich, los deportes son una muestra de la admirable vitalidad de la generación más joven: "Habiéndose recuperado del caos de la posguerra, la generación más joven en Alemania está dedicada completamente a su tarea. Por cierto, no he observado ninguna crisis ni ninguna declinación de la calidad. Un desarrollo particularmente bienvenido es el nuevo énfasis en la educación física" ("Deutsche Zukunft", 218).

La identidad del Presente no es derivada normalmente de una comparación con mundos históricamente remotos. Si la cultura del antiguo Egipto y las civilizaciones precristianas del Mediterráneo son frecuentemente evocadas, lo están como representantes de un orden cosmológico y de una autenticidad cuya re-presentación arroja una luz pesimista –más que aclaradora– sobre el Presente [véase Autenticidad *vs.* Artificialidad]. La comprensión del Pasado, la descripción del Presente y la periodización del tiempo en general tiende así a implicar la identificación de estructuras y patrones específicos del pasaje del tiempo [véase Relojes], y no a comparar distintos periodos históricos:

> En el fluir del tiempo, en esta perpetua transformación que nos rodea, hay momentos en los que descansamos –sólo para repentinamente descubrir que algo se ha materializado. Entonces comenzamos a entender cuán insignificante es nuestro efecto sobre el mundo, cómo las cosas crecen desde las profundidades e ingresan en el reino del ser, y permanecen en él sólo por un breve tiempo –sólo para volver a desaparecer (Jünger, 5).

Pero ¿cómo puede "lo propio de los objetos temporales" (Husserl, 3-93) –lo que es, por definición, en un fluir continuo– cobrar forma o contorno? La respuesta general, e históricamente específica, a esta cuestión, está en el concepto de ritmo. "Ritmo" aquí significa el modo como los objetos temporales alcanzan su forma: pasando repetidamente a través de patrones recurrentes, en un proceso de cambio continuo (Gumbrecht, 170-182). Así, los intensos esfuerzos por describir y analizar el fenómeno del ritmo –esfuerzos manifestados en libros como *The Influence of Music on Behavior* (*La influencia de la música sobre la conducta*) (Golston, 9), de Charles Diserens, o el de André Coeuroy y André Schäffner *Le Jazz*, que discute temas tales como "ritmo y percusión" y "ritmo entre los negros" –son la otra cara de una reticencia general a describir y analizar el Presente a través de comparaciones histórico-filosóficas más amplias. Una vez que un patrón rítmico ha sido identificado, puede servir para caracterizar momentos específicos en el fluir del tiempo. Es así que la fascinación con el ritmo se vuelve parte de la autorreferencia del Presente. El jazz y las formas modernas de baile, pero también el trabajo de oficina y de los obreros fabriles, es desarrollado "a un ritmo frenético" (Lang, *Metropolis*, 30) [véase Líneas de Montaje, Baile, Empleados, Gramófonos, Jazz]. El ritmo no es solamente Autenticidad y Artificialidad; también hace posible el acoplamiento de sistemas con sistemas, y de personas con sistemas [véase Ascensores, Autenticidad = Artificialidad (Vida)]. William Butler Yeats emplea el contraste entre ritmo y contenido para distinguir las culturas de generaciones diferentes: "Los realistas transforman en gravilla nuestras palabras, pero los músicos y los cantantes las transforman en aceite y miel... Usted no puede simpatizar de ninguna manera con la horrible generación que en su infancia chupó a Ibsen de la botella higiénica de [William] Archer... 'Encuentro detestables a mis padres', dijo la joven, 'pero me gustan mis abuelos'" (Yeats, 34-35).

Al conectar el concepto de "ritmo" con la noción de "generación", Yeats une dos respuestas que son dominantes ante la crisis de la filosofía de la historia. El proceso de definir el Presente como una generación implica inevitablemente una comparación con un Pasado inmediatamente precedente; pero también se solapa con la idea de ritmo de, al menos, tres maneras. Primero, difícilmente se extiende hasta alcanzar un Pasado muy remoto; segundo, permite la repetición y la recurrencia; y tercero, normalmente no desarrolla modelos de largo plazo con implicaciones teleológicas. Emplear el concepto de generación para distinguir el Presente del Pasado es una forma de minimalismo histórico-filosófico. No es sorprendente, pues, que los académicos frecuentemente expliquen su preferencia por este concepto con argumentos negativos. Para el historiador del arte Wilhelm Pinder, que declara que no cree en "sistemas intelectuales rígidos", la generación como forma temporal se recomienda a sí mis-

ma por su mera "practicidad" (Pinder, XVII). Al separar el concepto de generación del de sociedad, el crítico literario Julius Petersen espera minimizar el nivel de abstracción en su descripción de los Románticos Alemanes –como generación (Petersen, 132, 140). Walter Benjamin ve el interés corriente por el concepto de generación como la consecuencia de un modo teológico de pensar (Benjamin, 281). Y los formalistas rusos Boris Eichenbaum y Yuri Tinianov emplean el concepto para mediar entre un análisis lingüísticamente basado y una interpretación histórica de los textos literarios (Eisen, 9).

Uno de los debates intelectuales más vivos en Alemania gira alrededor del conflicto generacional. Comienza con un ensayo de Klaus Mann titulado "Die neuen Eltern" ("Los nuevos padres"); sigue con una entrevista en la que su padre, Thomas Mann, define a "die neuen Kinder" ("los nuevos hijos") en respuesta a las preguntas de un periodista (W. E. S., 190-193); y termina con una furiosa réplica a ambos, padre e hijo, por parte del dramaturgo Bertolt Brecht, una estrella naciente entre los escritores jóvenes de Alemania (Brecht, 40ss.). Aunque la discusión se concentra inevitablemente en el contraste entre la generación del hijo y la generación del padre, tanto Klaus Mann como Thomas Mann insisten en que uno de los rasgos más salientes del Presente es la indiferencia de la gente joven a la hora de definirse por oposición a sus padres. Esto significa que hasta el único, y mínimo, elemento histórico-filosófico inherente al concepto de generación –esto es, la autodefinición de cada nueva generación a través de un gesto de negación *vis-à-vis* la precedente– ha sido abandonado. Cuanto menos se preocupa la joven generación por ser diferente, más difícil se vuelve definirla –y percibir la identidad del Presente: "Consideramos importante no destruir los puentes entre las generaciones, no apilar ironías sobre todas las tradiciones de modo arrogante y triunfalista, no despreciar todas las formas" (W. E. S., 190). El padre de Klaus Mann, por supuesto, está completamente de acuerdo: "Más que discutir a los 'nuevos padres', podríamos acaso concentrarnos en los 'nuevos hijos', que han crecido en edad y en comprensión, y que, simplemente debido a que han madurado, son ahora capaces de ver a sus padres con más justicia" (W. E. S., 191). Bertolt Brecht, quien recién está desarrollando su papel como un *enfant terrible* marxista, se opone fuertemente a tal falta de energía revolucionaria:

> Estadísticamente, puede ser verdad que el número de padres asesinados recientemente ha decrecido un poco. Y esos asesinatos pueden haber sido efectuados sólo con el motivo de mantener flexible la muñeca. Aún así, tal descenso no debiera hacer que la vieja generación se sienta segura... El señor Thomas Mann sugiere que los chicos se han hecho grandes (queriendo decir comprensivos). En esa formulación los chicos son, por cierto,

tan poco interesantes como los chicos comprensivos normalmente lo son. "Más interesante significa nuevo, y nuevo significa viejo" –¡eso sería precisamente del gusto de Thomas Mann!" (Brecht, 41).

Al mismo tiempo, el concepto de generación acerca la distanciada visión del Pasado y el Presente propia del historiador a formas más subjetivas (si no más personales) de experimentar el pasaje del tiempo. La *Geistesgeschichte*, la floreciente visión alemana de la historia intelectual, está dispuesta a mediar entre la dimensión subjetiva y los registros menos personales del Pasado: "Es en esa indisoluble relación mutua, en esa interdependencia entre la apariencia subjetiva (psicológica) y la objetiva (fenomenológica) de los problemas vitales del espíritu, que la *Geistesgeschichte* encuentra su significado y su esencia" (Unger, 191). Tal énfasis en la dimensión existencial del tiempo surge de la impresión de que es crecientemente difícil comprender al tiempo como fenómeno social. Un cuadro de Edward Hopper titulado *Eleven a. m.* (*Once a. m.*) muestra a una mujer desnuda con largo cabello castaño sentada en una cómoda silla y mirando a través de la amplia ventana de un apartamento bien amueblado (Levin, 274). Desde la perspectiva del mundo social cotidiano, las once *a. m.* es exactamente la peor hora del día para estar desnuda. ¿Está esta mujer esperando a un amante, que podrá o no aparecer? Sea lo que sea que Hopper tiene en mente, este estado temporal de la mujer no está coordinado con el tiempo "objetivo", social. Él la pinta dentro de un tiempo subjetivo –un tiempo que no puede ser representado por ningún reloj, un tiempo con relación al cual "once a. m." no es nada más que un número al azar [véase Relojes].

Las múltiples dificultades que emergen para delinear la forma del Presente subrayan tanto la fragilidad de las estructuras temporales objetivas, como la necesidad de confiar en una dimensión del tiempo como experiencia subjetiva. *Sein und Zeit*, de Martin Heidegger, es parte de esta situación filosófica. Su capítulo "Der existenziale Ursprung der Historie aus der Geschichtlichkeit des Daseins" (La fuente existencial de la historiología en la historicidad del *Dasein*") argumenta que lo que acostumbraba ser visto como el nivel objetivo de la historia está realmente basado en el –en cierto modo subjetivo (419-410) nivel del tiempo de la existencia: "Ya sea que la apertura historiológica de la historia haya sido cumplida de hecho o no, su estructura ontológica es tal que en sí misma esta apertura tiene sus raíces en la historicidad del *Dasein*. Ésta es la conexión que tenemos en mente cuando hablamos de la historicidad del *Dasein* como la fuente existencial de la historiología" (392-393). Pero si la existencia humana es así descrita como "orientada esencialmente hacia el futuro", este futuro no retiene más que la muerte individual [véase Individualidad *vs.* Colectividad, Inmanencia = Trascendencia (Muerte)]. El

Pasado, en contraste, es destino, materializado en la historia –colectiva– de una nación, o *Volk* (384ss.). Al definir la historia desde un punto de vista existencial, Heidegger vuelve a traer el futuro a escena. Pero esto tan sólo confirma que no está disponible ningún futuro que no sea meramente subjetivo.

Entradas vinculadas

Ascensores, Baile, Corridas de Toros, Empleados, Gramófonos, Jazz, Líneas de Montaje, Relojes, Reporteros; Autenticidad *vs.* Artificialidad, Centro *vs.* Periferia, Individualidad *vs.* Colectividad, Sobriedad *vs.* Exuberancia; Autencitidad = Artificialidad (Vida); Inmanencia = Trascendencia (Muerte).

Referencias

Walter Benjamin, "J. P. Hebel: Ein Bilderrätsel zum 100. Todestage des Dichters" (1926), en *Gesammelte Schriften*, vol. 2, parte 1, Frankfurt, 1977.

Bertolt Brecht, "Wenn der Vater mit dem Sohne mit dem Uhu..." (1926), en *Gesammelte Werke*, vol. 18, Frankfurt, 1967.

André Coeuroy y André Schäffner, *Le Jazz*, París, 1926.

"Deutsche Zukunft", *Süddeutsche Monatshefte* 24 (1926): 215-219.

Charles Diserens, *The Influence of Music on Behavior*, Princeton, 1926.

Sam Eisen, "Politics, Poetics, and Profession: Viktor Shklovsky, Boris Eikhenbaum, and the Understanding of Literature, 1919-1936", Dissertation, Stanford University, 1994.

Oskar Marius Fontana, "Was arbeiten Sie" Gespraäch mit Robert Musil" (1926), en Anton Kaes (ed.), *Weimarer Republik: Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur, 1918-1933*, Stuttgart, 1983.

Michael Golston, "'Im Anfang war der Rhythmus': Rhythmic Incubations in Discourses of Mind, Body, and Race from 1850 to 1944", *Stanford Humanities Review 5*, supplement (1996): 1-24.

Hans Ulrich Gumbrecht, "Rythm and Meaning", en Hans Ulrich Gumbrecht y K. Ludwig Pfeiffer (eds.), *Materialities of Comunication*, Stanford, 1994.

Martin Heidegger, *Sein und Zeit* (escrito en 1926, publicado en 1927), Tübingen, 1984.

Edmund Husserl, "Die Vorlesungen über das innere Zeitbewusstsein aus dem Jahre 1905", en *Zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins, 1893-1917*, The Hague, 1977.

Ernst Jünger, *Feuer und Blut: Ein kleiner Ausschnitt aus einer grossen Schlacht* (1926), Hamburgo, 1941.

Fritz Lang, *Metropolis* (1926), Nueva York, 1973.

Fritz Lang, "Wege des grossen Spielfilms in Deutschland" (1926), en Anton Kaes (ed.), *Weimarer Republik: Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur, 1918-1933*, Stuttgart, 1983.

Leo Lania, *Reportage als soziale Funktion* (1926), en Anton Kaes (ed.), *Weimarer Republik: Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur, 1918-1933*, Stuttgart, 1983.

D. H. Lawrence, *The Plumed Serpent*, Londres, 1926.
Gail Levin, *Edward Hopper: The Art and the Artist*, Nueva York, 1980.
Heinrich Mann, *Sieben Jahre: Chronik der Gedanken und Vörgange*, Berlín, 1929.
Julius Petersen, *Die Wesensbestimmung der deutschen Romantik* (1926), Heidelberg, 1968.
Wilhelm Pinder, *Das Problem der Generation in der Kunstgeschichte Europas* (1926), Berlín, 1928.
Ernst Toller, *Russische Reisebilder* (1926), en *Quer durch: Reisebilder und Reden*, Heidelberg, 1978.
Rudolf Unger, "Literaturgeschichte und Geistesgeschichte", *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 4 (1926): 177-193.
W. E. S., "Die neuen Kinder: Ein Gespräch mit Thomas Mann", *Uhu: Das Monats-Magazin* (agosto 1926): 190-193.
William Butler Yeats, *A Vision* (1926), Nueva York, 1961.

SILENCIO *VS.* RUIDO

Hay un entusiasmo por el Silencio que alcanza a menudo la unidimensionalidad apasionada de una obsesión. El Ruido se vuelve una referencia de trasfondo frecuentemente evocada, pero mayormente vaga. Teniendo en cuenta la tradición de definir a la especie humana por su capacidad de hablar, es sorprendente que esta obsesión con el Silencio dé lugar a múltiples sugestiones acerca de la formación y las funciones del sujeto. Éstas surgen de un entorno intelectual y político en el que la independencia individual y la autodeterminación no son vistas ni como disponibles para todos, ni son tampoco saludadas unánimemente como valores positivos. En este contexto, el Silencio define el ser sujeto, y "define" (del latín *finis*, "frontera" o "fin") significa indudablemente "poner límites" a la subjetividad. Hay dos grandes perspectivas desde las que el sujeto es así definido. El silencio puede expresar el temor reverencial con el que los individuos son obligados (o incluso forzados) a aproximarse –a menudo con una actitud de autoabnegación– a aquello que sea considerado categorialmente más fuerte que sus propias subjetividades [véase Inmanencia *vs.* Trascendencia]. Pero el Silencio puede también hablar del autocontrol y la autocontención, mediante los cuales la subjetividad se da una forma a sí misma a través de los entornos que permanentemente distraen de ella.

La novela de D. H. Lawrence *The Plumed Serpent* (*La serpiente emplumada*) explora el silencio como componente de la subjetividad que –paradójicamente– presupone la eliminación del sujeto. La heroína, Kate, se ve envuelta sexualmente con un hombre llamado Cipriano, un revolucionario mexicano, y (sugiere fuertemente el narrador) un semidiós. A través de esa relación, Kate adopta la creencia de que la verdadera satisfacción sexual no viene de compartir la satisfacción física con su contraparte masculina, sino al contrario, de que el momento de su propia culminación sexual sea sistemáticamente negado. Lawrence asocia la voluntad y aceptación "por las buenas" de esta negación que borra la subjetividad del lado de la mujer, con "el silencio del hombre" (Lawrence, 349)

[véase Masculino *vs.* Femenino]. La insistencia (construida como "mala") sobre el deseo femenino y el orgasmo femenino está marcada por los gritos de las mujeres en el momento del éxtasis:

> Cuando, en su amor, llegaba a ella el hirviente, eléctrico éxtasis femenino, que sabe de tales espasmos de delirio, [Cipriano] se retiraba de ella. Era lo que ella solía llamar su "satisfacción". Ella había amado [a su anterior marido] por esto, porque una vez, y otra, y otra, él podía darle esta "orgiástica" satisfacción, en espasmos que la hacían gritar con fuerza... [Cipriano], en su oscuro, caliente silencio la haría regresar al nuevo, suave, pesado, cálido flujo, cuando ella era como una fuente que manaba silenciosa y con urgente suavidad desde las profundidades volcánicas. Entonces ella estaba abierta a él, cálida y suave, aunque manando con un poder suavemente silencioso (451-452).

Lo que aquí aparece idealizado como un modo hiperbólico de subjetividad y dignificado con el aura del Silencio, no es nada menos que una complicidad con una violencia física que ni siquiera comienza por dirigirse a la víctima como a un sujeto. Si, en una relación sexual, el consentimiento de uno de los participantes a esta eliminación de su carácter de sujeto puede producir, a veces, alguna forma peculiar de subjetividad, los procedimientos militares emplean el mismo rechazo a reconocer el carácter de sujeto del otro como medio de facilitar su extinción. En uno de los pocos episodios en que el narrador en primera persona de *Feuer und Blut*, de Ernst Jünger, es crítico consigo mismo, mide su propio comportamiento respecto exactamente de este estándar. Ha hablado a un enemigo, en lugar de dispararle en silencio. Ha fracasado en su enfrentarse a sí mismo y al enemigo con aquello que es más fuerte que el ser un sujeto –es decir, con la muerte: "Cuidadosamente tomé mi pistola y la apunté al soldado inglés que estaba abajo. Entonces grité: '¡Venga aquí, con las manos en alto!' Él se paró de un golpe, me miró brevemente, como si yo fuese una aparición, y desapareció de un salto dentro de la oscura boca del túnel. Yo estoy irritado conmigo mismo. Simplemente, debí dispararle en lugar de hablarle inútilmente" (Jünger, 149) [véase Inmanencia *vs.* Trascendencia (Muerte)]. Del lado del agresor, el Silencio se vuelve la condición para el uso incondicional de la violencia. Del lado de la víctima, en contraste, el discurso está reprimido por el miedo. En el *Romance de la guardia civil española*, de Federico García Lorca, el silencio de los agresores converge con el de las víctimas en los momentos que preceden a un sangriento asalto de la policía a un pueblo gitano –y estos silencios forman un "túnel de Silencio" cuando la policía deja la escena de la masacre:

Jorobados y nocturnos,
por donde animan ordenan
silencios de goma oscura
y miedos de fina arena.
Pasan, si quieren pasar,
y ocultan en la cabeza
una vaga astronomía
de pistolas inconcretas.
...¡Oh ciudad de los gitanos!
La Guardia Civil se aleja
por un túnel de silencio
mientras las llamas te cercan.

(453-457)

Sólo cuerpos que sobreviven en un estado mutilado rompen el hechizo del Silencio. Pero al romperlo, no hablan –gimen. Pues cuando las palabras no están dirigidas a un sujeto, uno no puede responderlas como un sujeto (Lyotard, 130ss.).

Rosa la de los Camborios,
gime sentada en su puerta
con sus dos pechos cortados
puestos en una bandeja.

(456-457)

En contraste, toda vez que el silencio es la renuncia al habla por parte de un sujeto a quien se ha apelado como sujeto, el Silencio se vuelve un arma y un signo de fortaleza. Este tipo de Silencio es opuesto de la falta de reserva con la que, renunciando a sus fronteras con el entorno, un sujeto se rinde a sí mismo. Como lo recuerda Greta Garbo, el Silencio como dispositivo constituyente del sujeto sólo puede ser conquistado a un alto precio:

Todo lo que he logrado viene de mi talento y duro trabajo. Hasta el último día de mi vida, defenderé este logro contra aquellos que tratan de minimizar mis esfuerzos y destruirme. Para defender mi logro, elegí como arma al completo silencio. Uno puede emplear tal arma muy exitosamente si tiene suficiente dinero como para mantener la privacidad absoluta. Yo uso el dinero y el silencio para protegerme de aquellos que tratan de restarme importancia o destruirme. No es fácil, porque debo estar siempre sola (Gronowicz, 209).

El comportamiento de Garbo corresponde a un ideal que Adolf Hitler encuentra escaso en el actual sistema educativo alemán. Aunque trata de explicar su aprecio por el Silencio como una "virtud masculina" a través de sus funciones militares específicas, parece que lo que Hitler admira realmente es la actitud más general de guardar Silencio como autocontención y como una distancia del entorno que le parece deseable:

> ¡Cuán a menudo uno se lamentó, durante la guerra, de que nuestra gente supiera tan poco acerca de mantenerse en silencio! ¡Qué difícil fue por ello que se pudiesen conservar importantes secretos lejos de oídos del enemigo! Pero uno debe preguntarse: Antes de la guerra, ¿qué hizo la educación alemana para entrenar al individuo en el secreto? Hasta en la escuela, desafortunadamente, ¿no era preferido el pequeño charlatán antes que su camarada más discreto? ¿No era vista, y no lo es aún, a la actitud de revelar lo que se sabe como honorable "franqueza", y a la discreción como vergonzosa obstinación? ¿Se preocupaba uno en absoluto por presentar a la discreción como una virtud viril? [...] Pero en el caso de la guerra, esta inclinación a hablar pudo llevar incluso a la pérdida de batallas, y contribuyó así sustancialmente al resultado desfavorable del conflicto (Hitler, 460-461).

Mientras que la reticencia tiene así un valor positivo incuestionable, la verbosidad es percibida a menudo como falta de tacto –y a veces hasta como una patología social. Los alcohólicos tienden a hablar demasiado [véase Bares]. Los turistas americanos en sus rápidos viajes a través de Europa molestan a sus campesinos de mente filosófica que están buscando silenciosamente la autenticidad [véase Americanos en París]. Hasta los criminales sofisticados, como el narrador en *El asesinato de Roger Ackroyd*, odian a los que son habladores, porque representan un riesgo potencial a la seguridad: "'Lo sé', dijo mi hermana. '¿Cómo lo supiste?' 'Annie me lo dijo'. Annie es la empleada de la casa. Una buena chica, pero una habladora inveterada" (Christie, 3).

Más allá del nivel del comportamiento social puramente correcto –y por tanto esperable–, la ausencia de ruido puede volverse un signo de elegancia. En *Metropolis* de Fritz Lang, los hijos del Amo de Metrópolis compiten deportivamente vistiendo no sólo uniformes de seda sino "zapatos blandos, flexibles, con suelas que no hacen ruido" (Lang, 22). Los automóviles caros tienen motores silenciosos. Los "completamente nuevos modelos Nash", que son tres a seis veces más caros que el coche promedio (que se vende por 360 dólares), están "equipados con el motor Nash 7 –el más silencioso del mundo" (*Pages of Time*) [véase Automóviles]. Pero con todo su valor como símbolos de estatus, la ausencia de ruido y el Silencio se mantienen primariamente como virtudes sociales.

Indican una voluntad de respetar la privacidad del otro –una voluntad que puede ayudar a los demás a desarrollar su propia subjetividad. Ésta es la causa por la que el filósofo Theodor Lessing se lamenta amargamente acerca de los ruidos de la calle y de los automóviles, de los teléfonos y los gramófonos, de las sirenas de las fábricas y hasta de las campanas de iglesia (Lessing, 398ss.) [véase Gramófonos]. Su colega Martin Heidegger se siente compelido a pedir disculpas por ser capaz de pensar y escribir en otro lado que en su cabaña de la Selva Negra, que está circundada por el Silencio de la naturaleza: "Sería apropiado que esta carta le llegase desde la cabaña; estaría escrita mientras los leños de haya crepitan en el fuego, y una gruesa capa de nieve cubre el techo [...] En cambio, estoy sentado aquí [en Marburgo] trabajando en el capítulo transicional" (Heidegger, 18-19). Buscar y mantener el Silencio son señales de que uno está completamente concentrado en una tarea dada. Esta regla se aplica tanto al trabajo filosófico de Heidegger y Lessing como al vuelo trasatlántico de Ramón Franco y sus compañeros [véase Aeroplanos]. Durante la etapa decisiva de su viaje, los aviadores no hablan entre sí. Olvidan el Ruido de los motores, y durante dos horas están demasiado lejos tanto de la costa europea como de la americana como para recibir cualquier señal de radio:

> Alda y Rada hacen visitas frecuentes al compartimiento de fumar, mientras Franco se mantiene inmóvil, acaso pensando en las horas que los esperan. Ninguno de nosotros habla, y el vuelo parece desarrollarse en silencio, pues el Ruido del aeroplano se vuelve imperceptible después de unas pocas horas y usted sólo escucha las variaciones del sonido, como cuando un motor se enlentece –una cosa muy desagradable, y que por fortuna no escuchamos en absoluto en todo el viaje. De las diez a las doce, reinó el más completo de los silencios, incluso en la radio. Alda no consiguió captar nada de ninguna estación (Franco, 143).

Aunque el Silencio de los pilotos es en primer término un signo de cercanía *vis-à-vis* su entorno, también puede ser interpretado –y ciertamente se entiende que lo sea– por tal entorno como un signo de completa alerta física e intelectual. Aún más "elocuente" es el Silencio con el que los pilotos "responden", llenos de modestia e incomodidad, la impresionante recepción que se les brinda en las calles de Buenos Aires: "La grandeza de la celebración en Argentina, la enorme recepción, y el desfile triunfal por las calles de la capital nos hizo estremecer de emoción. El silencio que nos dominó fue más elocuente que cualquier cosa que hubiésemos podido decir con palabras" (246).

El Silencio tiende a volverse elocuente, y las palabras tienden a volverse superfluas, siempre que el mundo es visto desde la perspectiva

de la Autenticidad –es decir, siempre que es tenido por seguro que los fenómenos, gestos y personas tienen significados inherentes dentro de un orden cosmológico [véase Autenticidad *vs.* Artificialidad]. Los pilotos españoles en una misión pertenecen a este mundo de autenticidad del mismo modo que lo hacen los gauchos de la pampa Argentina que se comunican en silencio incluso la orden de permanecer silenciosos: "Nos saludamos como siempre. A la par, tranqueando, hicimos una legua por el callejón... No hablábamos. ¿Para qué? Bajo el tacto de su mano ruda, recibí un mandato de silencio. Tristeza era cobardía. Volvimos a desearnos, con una sonrisa, la mejor de las suertes. El caballo de Don Segundo dio el anca al mío y realicé, en aquella divergencia de dirección, todo lo que iba a separar nuestros destinos" (Güiraldes, 360). En un mundo donde los más ligeros movimientos del cuerpo son interpretados inmediatamente como expresiones, la miseria innecesaria no precisa palabras para atraer la atención y generar la compasión que merece. En el film de Lang, *Metropolis*, los hijos de los trabajadores aparecen en silencio en el "Club de los Hijos" con su protectora, María: "A través de la puerta pasó una procesión de chicos. Todos estaban tomados de las manos. Tenían caras de enano, grises y ancianas. Eran pequeños esqueletos parecidos a fantasmas, ataviados con andrajos desvaídos. Tenían los ojos y el pelo descoloridos. Caminaron descalzos, con pies escuálidos. Siguieron a su líder sin hacer ruido" (Lang, 26; también 60). Pese a todas las divergencias ideológicas, las silenciosas apariciones de María en *Metropolis* son similares a las apariciones de una viuda joven en la novela nacionalista de Hans Grimm *Volk ohne Raum* (*Nación sin espacio*): "Grimm se paró. Si él y la joven permanecieron silenciosos por un tiempo, pudo haber sido porque ambos estaban recordando al hombre que ya no estaba físicamente cerca de ella, pero que de todos modos estuvo a su lado... Ella no mencionó siquiera al hombre. Tampoco llevaba el vestido negro de una viuda. Pero había una doble referencia en sus ojos" (Grimm, II, 666-667). La pretensión de ser elocuentemente silenciosos no se limita a aquellos que son ideológica y filosóficamente conservadores. Walter Benjamin también gusta de la idea de honrar a un individuo admirado a través de un –respetuoso– Silencio. "Karl Kraus. Nadie más vergonzoso que aquellos que lo imitaban; nadie más desesperado que sus enemigos. Ningún nombre más apropiado que el suyo para ser honrado a través del silencio" (Benjamin, 121).

Dentro del mundo de la Autenticidad, en el que el significado siempre está dado y por tanto no requiere de lenguaje para hacerse accesible, el Silencio elocuente –y el "silencio como una posibilidad esencial del discurso" de Martin Heidegger (Heidegger, 164; también Wohlfart y Kreuzer)– ya no son paradojas. La subjetividad es constituida aquí por la vía de identificar un orden significativo de cosas, y de suprimir todas las

palabras que lo excedan. En contraste, sólo se permite decir fuerte –a veces, egregiamente fuerte–, sin considerarlo ilegítimo, a los sonidos y las palabras que se evocan en nombre de una causa colectiva [véase Individualidad *vs.* Colectividad]. Describiendo su primer día como soldado de la Gran Guerra, Adolf Hitler contrasta el silencio del Rin –cuya importancia nacional como símbolo no precisa palabras– con el sonido de un himno cantado colectivamente que es casi demasiado conmovedor para el pecho de cualquier soldado individual:

> Finalmente llegó el día en que dejamos Munich para comenzar a cumplir nuestro deber. Ahora vi por primera vez el Rin –el río de los ríos alemán– mientras viajábamos al oeste a lo largo de sus silenciosas aguas, para protegerlo de la codicia de nuestro viejo enemigo. Cuando, tras el delicado velo de la niebla del amanecer, los gentiles rayos del primer sol pusieron a relucir ante nuestros ojos el Niederwald Monument, "La Vigilancia sobre el Rin" vibró en el cielo de la mañana desde el interminable tren de transporte de tropas, y sentí como si mi pecho estallase (Hitler, 180).

Hans Grimm quiere que todas las campanas de Alemania suenen llamando a la causa geopolítica por la que aboga en *Volk ohne Raum*. Más efectivo que Hitler en mantener una impresión de autenticidad, Grimm se las arregla, a través de la metáfora de las campanas, para presentar al pueblo alemán como guardando un elocuente Silencio:

> Las campanas deberían repicar al comienzo de este libro. El repique debería comenzar en la torre de la capilla del monasterio de Lippolsberg, donde estoy escribiendo... Pero éste sería sólo el comienzo –todas las campanas alemanas están invitadas a repicar... Y una vez que todas esas voces metálicas entre los ríos Maas y Mesmel, entre Königsau y Etsch y África del Sur, estén sonando y sacudiéndose... entonces todos los alemanes tomarán sus armas. Avanzarán silenciosos y demandantes, de modo que el silencio de millones silencie la música del cielo, para que Dios tenga que mirar sus almas. Y Dios comprenderá lo espantoso de su destino –el que ellos mismos son todavía incapaces de concebir, de articular y de gritar con fuerza (Grimm, I, 9-10).

En la descripción de Jünger de un asalto durante la Gran Guerra, los soldados individuales matan en silencio, pero el sonido rítmico de armas y motores marca la importancia de ese momento para la historia y el destino de la humanidad:

> ¡Y ahora son las 5:05 a. m.! Una luz centelleante entra por la boca del túnel, seguida por una descarga de disparos unánime, nunca antes escuchada,

> que crece inmediatamente hasta una intensidad extrema, como un motor gigantesco cuyas vibraciones individuales ya no puedan ser distinguidas... Cada nuevo segundo quiere tragarse al segundo anterior en su garganta ardiente, aunque un aumento de la presión parece imposible. Comparadas con este rugido, todas las batallas anteriores se desvanecen como juegos de niños. Aquí, la única forma de sobrevivir es dejarse ir y permitirse ser moldeado por la mano del espíritu del mundo mismo. Aquí, experimentamos la historia en su punto focal (Jünger, 101ss.).

La fórmula de Jünger de "dejarse ir y permitirse ser moldeado por la mano del espíritu del mundo" es sólo un ejemplo más de la definición del sujeto por la vía de poner límites a la subjetividad. Ninguna voz individual puede jamás ser oída sobre el estruendo de la guerra moderna. De modo similar, ninguna voz individual puede ser identificada entre los ruidosos espectadores de una pelea de boxeo. Es por ello que el Silencio de la enorme multitud que sigue la pelea Dempsey-Tunney por el título mundial de peso pesado es tan elocuente. Anuncia que algo importante está por ocurrir –algo que está más allá de la victoria o la derrota individual [véase Boxeo]. Cuando acaba la pelea, y los más de 144 000 espectadores comienzan a gritar el nombre de Jack Dempsey, el ex campeón derrotado, honran a un boxeador que, puesto que ha sufrido una severa paliza por parte de su oponente, ha mirado a la muerte a la cara [véase Inmanencia = Trascendencia (Muerte)]. El Silencio elocuente, así como las voces colectivas poderosas, siempre vienen desde la perspectiva de la Autenticidad; siempre confirman la creencia en la existencia de un orden cosmológico.

Como antítesis del Silencio expresivo, uno puede citar las miradas de las víctimas en el *Romance de la Guardia Civil española* de Lorca; el sonido del jazz; un gramófono sonando en una trinchera de la Gran Guerra; el siempre esperado, pero siempre perturbador sonido del teléfono en *Schloss*, de Kafka; los extraños sonidos en el receptor que preceden cada conversación telefónica y cada transmisión radial; las "fuertes agujas" que amplifican la música grabada que se escucha en las fiestas con baile [véase Baile, Jazz, Teléfono, Comunicaciones Inalámbricas]. Todo el Ruido que ocurre sin una razón particular es lo opuesto al Silencio y la expresión. Es provocativo sin ser elocuente. Pues mientras que el Silencio puede coincidir fácilmente con el significado, el Silencio y el Ruido no van juntos –acaso con una excepción. La mayor parte de las muchas pinturas que Joan Miró completa durante el verano no llevan título. Pero entre las pocas que lo tienen, están *El grito* y *Perro ladrando a la luna* (Dupin, 498-499).

Entradas vinculadas

Aeroplanos, Americanos en París, Automóviles, Baile, Bares, Boxeo, Comunicación Inalámbrica, Gramófonos, Jazz, Teléfonos; Autenticidad *vs.* Artificialidad, Individualidad *vs.* Colectividad, Inmanencia *vs.* Trascendencia, Masculino *vs.* Femenino; Individualidad = Colectividad (Líder), Inmanencia = Trascendencia (Muerte), Masculino = Femenino (Problema de Género).

Referencias

Walter Benjamin, *Einbahnstraße* (1926), en *Gesammelte Schriften*, vol. 4, part. 1, Frankfurt, 1972.

Agatha Christie, *The Murder of Roger Ackroyd*, Londres, 1926.

Jacques Dupin, *Joan Miró: Leben und Werk*, Colonia, 1961.

Ramón Franco, *De Palos al Plata*, Madrid, 1926.

Federico García Lorca, *Romance de la Guardia Civil española* (1926), en *Obras completas*, Madrid, 1971.

Hans Grimm, *Volk ohne Raum*, 2 vols., Munich, 1926.

Antoni Gronowicz, *Garbo*, Nueva York, 1990.

Ricardo Güiraldes, *Don Segundo Sombra* (1926), Buenos Aires, 1927.

Martin Heidegger, *Sein und Zeit* (escrito en 1926, publicado en 1927), Tübingen, 1984.

Martin Heidegger y Elisabeth Blochmann, *Briefwechsel, 1918-1969*, Marbach, 1989.

Adolf Hitler, *Mein Kampf* (1926), Munich, 1941.

Ernst Jünger, *Feuer und Blut: Ein kleiner Ausschnitt aus einer grossen Schlacht* (1926), Hamburgo, 1941.

Fritz Lang, *Metropolis* (1926), Nueva York, 1973.

D. H. Lawrence, *The Plumed Serpent*, Londres, 1926.

Theodor Lessing, "Die blauschwarze Rose" (1926), en *"Ich warf eine Flaschenpost ins Eismeer der Geschichte": Essays und Feuilletons, 1923-1933*, Darmstadt, 1986.

Jean-François Lyotard, *Le Différend*, París, 1983.

Pages of Time: 1926, Goodlettsville, Tenn., *n. d.*

G. Wohlfart y J. Kreuzer, "Schweigen, Stille", en Joachim Ritter y Karlfried Gründer (eds.), *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, vol. 8, Basel, 1992.

SOBRIEDAD *VS.* EXUBERANCIA

Las certezas filosóficas y los acuerdos basados en amplio consenso parecen inalcanzables. Intelectuales, políticos y líderes de negocios se concentran en las realidades pragmáticas de cada día, en lugar de tratar de fundamentar sus acciones en verdades últimas [véase Incertidumbre *vs.* Realidad]. Esta cotidianidad no tiene un contexto de trascendencia religiosa desde el cual puedan surgir significados estables o visiones orientadas a metas [véase Trascendencia = Inmanencia (Muerte)]. Una búsqueda constante de normas y modelos que hagan posible conformar y evaluar la realidad ha reemplazado a las viejas cosmologías. Esta búsqueda es conducida según el espíritu de la Sobriedad, una actitud adoptada por aquellos que han abandonado la esperanza de alcanzar cualquier clase de conocimiento revelado o sabiduría última. En las dramáticas palabras del pintor Oskar Schlemmer, que enseña en la Bauhaus [véase Ingenieros], la nostalgia por normas inmanentes al mundo es una forma de resistir la amenaza del inminente caos: "Si el arte de hoy ama la máquina, la tecnología y la organización, si aspira a la precisión y rechaza todo lo que es vago y soñador, esto implica un repudio instintivo al caos y un anhelo de hallar la forma apropiada a nuestra época" (Willet, 117).

La *Neue Sachlichkeit* ("Nueva Sobriedad"), el nombre alemán de este movimiento, subraya su tendencia a enfocarse en "las cosas" –más precisamente, en las cosas calculables del mundo cotidiano. Se espera que sean las cosas inmanentes al mundo las que provean la orientación y las normas. El reino de la industria es importante para esta nueva actitud, porque mide la eficacia en dinero y en unidades de trabajo, y porque la planificación industrial inventa constantemente nuevos sistemas de organización y nuevos papeles profesionales. Es un punto de referencia común para artistas, filósofos y hasta para el Partido Social-Demócrata Alemán [véase Líneas de Montaje, Empleados, Ascensores, Vías Férreas, Huelgas]. Esto explica por qué la administración social-demócrata de la ciudad de Dessau, un centro de manufactura de productos químicos y de producción aeronáutica al sur de Berlín que tiene escasos 89 000 habitan-

tes, ofrece una residencia para la Bauhaus después que fracasan las negociaciones entre esa escuela y el gobierno alemán sobre la expansión de actividades de la primera en Weimar (Galison, 715). En un campus de edificios sobriamente elegantes (la mayor parte de ellos, diseñados por profesores de la Bauhaus misma), la facultad inaugura un programa de estudios que trata de canalizar la imaginación artística a través de tareas prácticas. Mirando las necesidades de la producción industrial, este plan de estudios consiste en la construcción de cabañas, trabajos en metal, tejido, escultura, teatro, pintura de paredes, publicidad, tipografía, así como un "curso básico" dado por el diseñador húngaro Lászlo Mholy-Nagy, en el que las matemáticas contemporáneas son vinculadas a la filosofía (Willet, 120; *Wechselwirkungen*, 275-276).

Los intelectuales de izquierda tradicionales no siempre encuentran fácil arreglárselas con su propia creciente admiración por los métodos industriales. Eugen Diesel, cuyo padre desarrolló el motor diesel, publica un libro titulado *Der Weg durch das Wirrsal* (*El camino a la confusión*), en el cual interpreta esa fascinación como una reacción desencaminada frente a una situación política y cultural demasiado compleja. Pese a sus intenciones, sin embargo, las descripciones de Diesel terminan a menudo agrandando la figura de los líderes de la industria y los negocios. Por ejemplo, nada puede ser más elogioso para el magnate del acero Hugo Stinnes que una comparación con Alejandro el Grande: "Alejandro conquista Oriente, poniendo a sus mujeres, sus dioses, sus vinos y sus festivales a sus pies. Stinnes hace lo mismo con sus plantas manufactureras, fábricas de cigarrillos, hoteles Carlton, y sus acciones y contratos... Uno es rubio, sensual, y lleno de vida, y le hubiera gustado ser el hijo de Júpiter-Amón. El otro tiene el pelo oscuro, odia las artes y ha declinado hace mucho todos los títulos honorarios" (Diesel, 135). Un ensayo titulado "Die neue Sachlichkeit in der Schule" ("La nueva sobriedad en la educación"), publicado por la influyente revista *Die Tat*, emplea la definición común de Sobriedad (una lucha contra el caos) a efectos de legitimar los últimos cambios curriculares en educación secundaria. La Sobriedad viene a significar instrucción orientada colectivamente, y parece distanciarse del capitalismo:

> Nuestra época está caracterizada por su ausencia de normas, y nuestra cultura probablemente está recién comenzando a existir, al tiempo que la nueva sociedad ha comenzado a surgir. La nueva dirección en educación ha pues renunciado a todo contenido específico, y trata de alcanzar la meta de la sobriedad meramente a través de sus métodos y técnicas de trabajo... El resultado es un apartamiento de la enseñanza centrada en el instructor, y la inauguración de hábitos de trabajo cooperativos y orientados a la práctica. Ambos aspectos marcan la adopción de una nueva sobriedad en la enseñanza (Ehrentreich, 235) [véase Individualidad *vs.* Colectividad].

En opinión tanto de sus partidarios como de sus oponentes, la Sobriedad es un elemento central en la definición del Presente [véase Presente *vs.* Pasado]. Es por ello que el concepto difícilmente aparezca sin el epíteto de "nueva". La ornamentación se convierte así en un objeto de nostalgia estética, pero no es rechazado vigorosamente como enemigo de la Sobriedad. La descripción que hace Walter Benjamin del palacio del Alcázar en Sevilla ejemplifica esta perspectiva:

> Un tipo de arquitectura que sigue el primer impulso de la fantasía. No está preocupada con ninguna consideración práctica. Sus espaciosas habitaciones están abiertas sólo para el soñar y para las fiestas –es decir, para la realización de los sueños. Aquí, la danza y el silencio se convierten en el *leitmotiv*, porque todo movimiento humano es absorbido por la silenciosa inquietud de la ornamentación (Benjamin, 123) [véase Silencio *vs.* Ruido].

Dondequiera que uno sea capaz de dejar a un lado las consideraciones prácticas, como es el caso en la danza y en la música, la ornamentación no resulta ya antitética con la función, y su pureza puede incluso converger con el valor de la Sobriedad: "Pues lo que nos impacta en la música 'pura' de un Stravinsky, un Prokofiev, un Poulenc, o un Auric, tanto como en Mozart, es que las secuencias tonales, cuyo sugestivo poder en otros casos sirve a fines diferentes, está aquí vaciado de su significado original, como des-concretizado, y presentado como puras fórmulas ornamentales" (Coeuroy y Schäffner, 11-12). Si esta reflexión acerca del ornamento musical lleva a la alabanza del jazz como un género orientado a la forma, y así, a la recuperación del ornamento para el arte contemporáneo, la "Oda a Salvador Dalí" de Federico García Lorca describe el modo en el que la pintura surrealista anhela secretamente descubrir las proporciones naturales:

> Un deseo de formas y límites nos gana.
> Viene el hombre que mira con el metro amarillo.
> Venus es una blanca naturaleza muerta
> y los coleccionistas de mariposas huyen.
> ...
> Alma higiénica, vives sobre mármoles nuevos.
> Huyes la oscura selva de formas increíbles.
> Tu fantasía llega donde llegan tus manos
>
> (García Lorca, 619)

En lugar de ornamentos y formas no funcionales, los contra-principios de la Sobriedad son la Exuberancia, la proliferación y el eclecticismo. Casi

lógicamente, por lo tanto, el historicismo artístico de finales del siglo XIX está empezando a verse como el colmo del mal gusto: "São Paulo es una ensalada arquitectónica. Todos los estilos posibles e imposibles están representados allí. Y todos ellos, en tensión con el entorno natural. Los edificios públicos y privados desentonan, ambos, con el contexto en el que han sido construidos. La ciudad presenta, por ello, la apariencia de una feria mundial" (Alcântara Machado, 171). La sobriedad se ha vuelto algo tan internacionalmente aceptado que forma una trama común entre el discurso polémico del periodista brasileño, y una lectura académica de un historiador del arte, el alemán Karl Holl. Pero Holl va un paso más delante de Alcântara Machado: ve la Exuberancia económica y estética de la generación anterior como una razón fundamental de la crisis actual:

> Sus volúmenes de poesía intimista encuadernados en cuero marcan el punto más bajo de un periodo aburrido, que estuvo bajo el espejismo del contenido, y que intentó esconder su vacío intelectual y moral bajo las coloridas vestimentas del pasado. Estamos confrontados precisamente con el momento de la historia de Alemania en que ésta fue inflada como una burbuja por sus victorias militares y por los subsiguientes flujos de capital –hasta que la burbuja finalmente estalló con un ruido tremendo (Holl, 549).

Fuera del reino de la experiencia estética, las formas y funciones de los objetos cotidianos se vuelven marcos de referencia para la domesticación de una plenitud no estructurada. Los burócratas, al igual que los intelectuales, están determinados a evitar los discursos vacíos y las tautologías –a establecer y mantener una relación referencial entre los discursos, las ideas y el mundo de las cosas. Esta preocupación es central para el gobierno español, que se precia de haber rechazado "las tradiciones retorcidas de la filosofía" (García-Nieto, 149), así como también lo es para los filósofos del Círculo de Viena, quienes están estableciendo un intercambio intelectual con la Bauhaus (Galison, 715ss.). Ludwig Wittgenstein admite amigablemente que la residencia que ha diseñado para su hermana es *hausgewordene Logik*, o "Lógica convertida en una casa" (Galison, 727). Los diseñadores de moda proclaman seguir las necesidades funcionales de los nuevos papeles profesionales que se han abierto a la mujer, mientras que las prendas diseñadas geométricamente y el pelo a la melena (*Bubikopf*) contribuyen a la difuminación de las distinciones binarias de género (von Soden y Schmidt, 18ss.) [véase Empleados, Masculino = Femenino (Problema de Género)]. El miedo a ideas y formas que no tengan referencia o función se vuelve un verdadero *horror vacui*. Los discursos periodísticos se vuelven modelos para la literatura, pues se supone que resisten la transformación de la experiencia primaria en interpretación [véase Reporteros]. Por otro lado, la evaluación de las for-

mas abstractas de reflexión depende de sus interpenetraciones con la cotidianidad. Ésta es, al menos, la premisa central de un artículo que conmemora el octogésimo cumpleaños del filósofo Rudolf Eucken: "Debemos resistirnos a ser absorbidos en una 'cultura pragmática', así como a quedar atrapados en un romántico 'culto del alma'. Lo que está en juego es una penetración y estructuración intelectual del mundo pragmático" (*Berliner Börsen-Zeitung*, 3 de enero).

Pero mientras que los intelectuales están fascinados por conceptos tales como el formalismo y el funcionalismo, los aspectos decepcionantes de sus programas implícitos comienzan a aparecer. Al intentar construir un teatro esférico, el diseñador de la Bauhaus, Andor Weininger, descubre que las formas más elementales no son necesariamente las más funcionales (*Wechselwirkungen*, 438ss.). Un comentario acerca de los últimos experimentos arquitectónicos en Amsterdam, en un artículo publicado por el *Berliner Tageblatt* el 5 de agosto, cita el deseo de los habitantes de que se incluya ornamentación no funcional– un deseo que ciertamente no puede ser satisfecho por un estilo puramente geométrico:

> Por eso las formas de bordes rectos de los diseñadores urbanos debieran tener en cuenta los deseos de los propietarios. Pero si es necesario estrujar a la gente en enormes proyectos de vivienda, uno debe al menos, ¡por Dios!, dejarles sus pequeños ornamentos sobre las puertas y las ventanas. Afortunadamente, los arquitectos daneses se han dado cuenta de que la moderna cultura de la sobriedad contradice los impulsos juguetones de la naturaleza humana. "El arquitecto como pedagogo" es un concepto maravilloso –pero, como cualquier otro educador, él también necesita ser un psicólogo.

Del mismo modo, pese a su irrefutable racionalidad ambiental, la cremación no logra satisfacer el deseo de un cadáver junto al cual uno pueda llorar la muerte de un ser querido [véase Cremación]. Finalmente, al renunciar a todos los elementos visionarios en favor de la *Realpolitik*, los socialdemócratas alemanes parecen fortalecer entre sus oponentes la nostalgia por las ideologías: "Tenemos que quebrar al Partido Social Demócrata –de modo que el hambre pueda saber qué es lo que está anhelando, de modo que el pueblo alemán pueda finalmente aprender a querer su propia voluntad" (Grimm, 662). Al final, la búsqueda de formas y funciones normativas amenaza con generar aquello que más teme: el caos, que surge del deseo de Exuberancia y proliferación.

Si el aspecto de la Sobriedad que es representado por el concepto alemán de *Sachlichkeit* (la concentración en cosas y funciones) implica su opuesto (una urgencia por la Exuberancia y la intoxicación), otro aspecto de la Sobriedad –su intenso estar en alerta– a menudo tiene éxito en con-

tener tales consecuencias. El alerta es el estado de la mente en el que los grandes atletas compiten: sus sentidos están totalmente abiertos al mundo, pero no se fusionan con el mundo [véase Boxeo]. Es en lo que piensa Theodor Lessing cuando habla de un principio que evita "la completa dispersión del divino Eros, la funcionalización y trivialización de la sexualidad" (Lessing, 245). Es también el impulso y la velocidad que ayuda a los individuos a superar la embriaguez y la pérdida de identidad [véase Bares]. Para el pintor francés Joan Miró, la concentración en el motivo de la luz deslumbrante del sol se convierte en un modo de resistir la dispersión y la pérdida de un foco (Dupin, 160). Ernst Jünger ve a tan intensa alerta como una recompensa frente a la exagerada intoxicación: "El hombre [...] se formó en el fuego de la batalla; ahora le da una cara nueva y terrible al combate y sus instrumentos. Las tropas de hoy no consisten ya en aquellos jóvenes entusiastas cuyos sueños tóxicos fueron sacrificados al poder de las máquinas. Endurecidos por la llama abrasadora, se sostienen firmes y soberbios en un mundo despiadado" (Jünger, 36). La actitud de Jünger sugiere el autosacrificio, así como la voluntad de destruir a otros. Como la Sobriedad, la impiedad puede ser lo opuesto a la Exuberancia. E incluso la Sobriedad no siempre necesita ser constructiva.

Entradas vinculadas

Ascensores, Bares, Boxeo, Cremación, Empleados, Huelgas, Ingenieros, Líneas de Montaje, Reporteros, Vías Férreas; Individualidad *vs.* Colectividad, Presente *vs.* Pasado, Incertidumbre *vs.* Realidad, Silencio *vs.* Ruido; Inmanencia = Trascendencia (Muerte), Masculino = Femenino (Problema de Género).

Referencias

Antonio de Alcântara-Machado, "Ano 1926", en *Obras*, vol. 1: *Prosa preparatória: Cavaquinho e Saxofone*, Río de Janeiro, 1983.

Walter Benjamin, *Einbahnstraße* (1926), en *Gesammelte Schriften*, vol. 4, part. 1, Frankfurt, 1972.

Berliner Börsen-Zeitung.

Berliner Tageblatt.

André Coeuroy y André Schäffner, *Le Jazz*, París, 1926.

Eugen Diesel, *Der Weg durch das Wirrsal*, Stuttgart, 1926.

Jacques Dupin, *Joan Miró: Leben und Werk*, Colonia, 1961.

Alfred Ehrentreich, "Die neue Sachlichkeit in der Schule", *Die Tat* 18 (junio 1926): 234-235.

Peter Galison, "Aufbau/Bauhaus: Logical Positivism and Architectural Modernism", *Critical Inquiry* 16 (1990): 709-752.

Federico García Lorca, "Oda a Salvador Dalí" (1926), en *Obras completas*, Madrid, 1971.

María Carmen García-Nieto, Javier M. Donézar y Luis López Puerta, *La dictadura, 1923-1930: Bases documentales de la España contemporánea*, vol. 7, Madrid, 1973.

Hans Grimm, *Volk ohne Raum*, vol. 2, Munich, 1926.
Karl Holl, "Der Wandel des deutschen Lebensgefühls im Spiegel der deutschen Kunst seit der Reichsgründung", *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 4 (1926): 548-563.
Ernst Jünger, *Feuer und Blut: Ein kleiner Ausschnitt aus einer grossen Schlacht* (1926), Hamburgo, 1941.
Theodor Lessing, "Der Hühnerhof" (1926), en *"Ich warfe eine Flaschenpost ins Eismeer der Geschichte": Essays und Feuilletons, 1923-1933*, Neuwied, 1986.
Helmuth Lethen, *Neue Sachlichkeit, 1924-1932: Studien zur Literatur des "Weissen Sozialismus"*, Stuttgart, 1970.
Kristine von Soden and Maruta Schmidt (eds.), *Neue Frauen: Die zwanziger Jahre*, Berlín, 1988.
Wechselwirkungen: Ungarische Avantgarde in der Weimarer Republik, Marburg, 1986.
John Willett, *Art and Politics in the Weimar Period: The New Sobriety, 1917-1933*, Nueva York, 1978.

CÓDIGOS COLAPSADOS

ACCIÓN = IMPOTENCIA (TRAGEDIA)

Para el joven periodista Siegfried Kracauer, "Tragedia" pertenece a un conjunto de conceptos cuyas connotaciones de profundidad comprometen la honestidad intelectual en una época que cree en la exterioridad y en las superficies [véase Gomina, Palacios del Cine, Estrellas].

> La verdad está amenazada tan sólo por la afirmación ingenua de valores culturales que se han vuelto irreales y por el descuidado mal empleo de conceptos tales como "personalidad", "interioridad", "tragedia" y demás –términos que en sí mismos ciertamente refieren a ideas sustanciales, pero que han perdido mucho de su alcance y fundamento debido a los cambios sociales. Más aún, muchos de esos conceptos han adquirido un sabor amargo, debido a que injustificablemente desvían una gran cantidad de atención de los daños externos causados por la sociedad al individuo privado" (Kracauer, 314).

Kracauer suscribe una posición ética que, con base en la asunción de que los individuos son ampliamente determinados por su entorno social, niega que puedan ser hechos responsables por sus Acciones [véase Crimen, Individualidad *vs.* Colectividad]. Como parece sugerir, esta perspectiva es por cierto incompatible con el concepto tradicional de Tragedia, que tiene que ver con individuos atrapados entre las demandas conflictivas de sistemas de valores diferentes. Los personajes trágicos pueden elegir un sistema de valores, pero siempre serán culpables *vis-à-vis* el otro –y es precisamente este estado de culpa individual (del que a menudo no se puede escapar) lo que Kracauer ya no está dispuesto a aceptar.

Incluso aquellos intelectuales a quienes Ernst Robert Curtius refiere como "respirando ansiosos el aire de la tragedia" (Curtius, 231) estarían probablemente de acuerdo con la visión de Kracauer de que el significado canónico del término se ha vuelto inaceptable. Pues está entre las premisas claves de la vida intelectual contemporánea pensar que los fundamentos de las normas éticas y las certezas cognitivas se han desva-

necido [véase Presente *vs.* Pasado, Incertidumbre *vs.* Realidad], mientras que la Tragedia normalmente implica conflictos entre sistemas normativos intrínsecamente estables. En situaciones de generalizada incertidumbre, sin embargo, cuando todas las normas han desaparecido y cuando la gente no puede ser hecha responsable por las consecuencias de sus Acciones, el único gesto que cuenta es ubicar a la Acción, como forma de resistencia al caos, en oposición a la amenaza del desorden [véase Acción *vs.* Impotencia]. Una vez que el concepto de Acción es así definido, desde una perspectiva tanto estética como pragmática, las Acciones que fracasan pueden aún ser tan bellas y valiosas –al menos, desde el punto de vista de los que las ejecutan– como las Acciones que resultan pragmáticamente exitosas. Sin embargo, las Acciones que fracasan tienen un riesgo mucho mayor de caer en el olvido, y por eso el fracaso pone en peligro, incluso, su existencia como formas. Es a través de una paradójica convergencia de la belleza de las Acciones con la amenaza de su aniquilación que una nueva noción no clásica de Tragedia se empieza a usar. Llamar "Trágica" a una acción implica proteger su presencia como forma bella.

Pero ¿por qué la prensa de Berlín describe como trágico el caso de un delincuente de diecinueve años que ha disfrutado de todos los privilegios de una educación de clase alta? Si el joven fue demasiado lejos en su empeño por independizarse de los austeros modos de vida impuestos sobre él por su familia, ahora exagera su buena voluntad al defenderse, confesando más crímenes de los que pudo haber cometido. Ambas reacciones le ganan la simpatía del público, puesto que ambas exceden casi conmovedoramente lo que le sería necesario para adquirir un perfil individual:

> Ayer un gran jurado en Berlín tuvo que tratar la tragedia de una vida joven. El acusado era un hombre de diecinueve años cuyo rostro mostraba claramente una inteligencia superior, y cuyo entero comportamiento sólo podía ser la consecuencia de una excelente educación. Por cierto, quedó claro que él proviene de una familia bien respetada y verdaderamente religiosa. Hasta la guerra su desarrollo fue normal, pero luego comenzó a estar confundido. Cuando su padre regresó de la guerra, probablemente fue muy estricto con el muchacho –lo cual es ahora muy lamentado por el padre, pues puede haber sido el origen de la desdicha de su hijo... En su primer entrevista con la policía, el joven confesó catorce casos de robo. En cinco de ellos, sin embargo, la policía ha sido incapaz de conseguir evidencia sustancial (*Berliner Tageblatt*, 8 de agosto).

De acuerdo con los estándares convencionales, y hasta legales, este caso hace particularmente fácil la atribución de responsabilidades y culpas, debido a que el delincuente ha crecido bajo circunstancias que deben

haberlo preparado para llevar una vida ordenada. Llamar "trágica" a tal existencia, por tanto, parece no expresar sino una falta de la más elemental voluntad para discutir los conceptos de responsabilidad o de culpa. En un sentido parecidamente grotesco, el filósofo Theodor Lessing describe como "trágicos" los esfuerzos de un avestruz por volar, pues su fracaso no puede por cierto ser interpretado como individual (Lessing, 233). Cuando el asesinato de un joven científico norteamericano a manos de dos esquimales durante una expedición al polo es descubierto, diecisiete años después de ocurrido el hecho, el *New York Times* (25 de septiembre) presenta el caso como una Tragedia debido a que la carencia de atribución de culpa da a la historia un sabor más enigmático [véase Polaridades] y contribuye a desestimular prejuzgamientos legalmente problemáticos. Cuando Greta Garbo llama Tragedia a la discontinuación de los contratos de John Gilbert con los estudios MGM, la palabra la libera de haber tenido que preguntar la incómoda cuestión acerca de si ella podría haber empleado su rápidamente creciente influencia para ayudar a su antiguo amante (Gronowicz, 201). Entre aquellos que son adictos al concepto de Tragedia, Adolf Hitler va particularmente lejos en subrayar la medida en la cual él niega cualquier atribución de culpa o responsabilidad. Describiendo las condiciones miserables en las que vivían los proletarios de Viena alrededor del cambio de siglo, une la palabra "trágico" con su interpretación del estatus de ellos como víctimas: "Yo presencié personalmente en cientos de escenas, inicialmente con disgusto e indignación; pero más tarde comencé a captar el lado trágico y a entender las razones profundas de su miseria. Víctimas desafortunadas de condiciones sociales de pobreza" (Hitler, 28). Hitler teme que si la gente se ve a sí misma como culpable, eso paralizará su capacidad para actuar políticamente a favor de sus propios intereses:

> Esta incertidumbre está demasiado hondamente enraizada en el sentimiento de que uno es culpable de tales tragedias de desmoralización. Ello paraliza toda decisión firme y sincera, contribuyendo así a la indecisión y tibieza con que son tomadas aún las más urgentes medidas de autoconservación. Sólo cuando una raza no está ya limitada por la conciencia de su propia culpa hallará la paz interior y la fuerza exterior para cortar con decisión y brutalidad los brotes malignos y arrancar las malezas (30).

Debe ser el uso ubicuo de la palabra "Tragedia" lo que anima los esfuerzos proto-filosóficos por redefinirla. El campo discursivo más ancho en el que se ubican esas definiciones asocia el carácter orientado a metas de la Acción con el lado espiritual de la vida humana, mientras que se supone que la materialidad de la vida (esto es, su base biológica) explica las fallas y posibles limitaciones de la Acción. En su tratado científico-

poético sobre las termitas, Maurice Maeterlinck transforma esta configuración conceptual en un cuadro de lo que él llama la "situación trágica" de la existencia humana: "La situación del hombre es trágica. Su principal, y acaso único enemigo (todas las religiones se dan cuenta de esto y están aquí de acuerdo, pues siempre han tenido que tratar con él, bajo el nombre de "mal" o "pecado") es la materia. Por el otro lado, él en sí mismo es todo materia, comenzando por la parte de él mismo que condena, desdeña y desearía evadir la materia a cualquier costo" (Maeterlinck, 209-210). Durante trece años, los incontables lectores del *bestseller* filosófico de Miguel de Unamuno *Del sentimiento trágico de la vida* han sido impresionados con un contraste similar entre la vida espiritual y la vida física. Refiriéndose a la traducción alemana del libro de Unamuno, recientemente publicada, Ernst Robert Curtius presenta justamente esta polaridad como el componente decisivo de la obra: "El trabajo filosófico más importante de Unamuno es su libro acerca del sentimiento trágico de la vida. Pero en cierta forma es problemático llamar al libro de filosófico. Pues por 'filosofía' entiende Unamuno no el trabajo con los conceptos, sino el desarrollo de una visión del mundo a partir de un sentimiento vital. Vida y razón son opuestos para él. Todo lo que sea vital es antirracional; todo lo que sea racional está en contra de la vida" (Curtius, 236). Ninguna otra nación se asocia tan estrechamente como España con el lado trágico de la vida humana que tiene que ver con su base biológica [véase Corridas de Toros, Autenticidad *vs.* Artificialidad] –un hecho que puede, al menos entre los intelectuales, deberse en parte a la popularidad internacional de Unamuno. En el análisis que hace Kasimir Edschmid de la cultura española, esta asociación está emblematizada en las peleas de gallos, porque ponen en escena un feroz ritual de muerte que está libre de toda concepción abstracta:

> Estos movimientos de la batalla entre dos animales cuyo único sentimiento es de aniquilación hacen la impresión más horrible que cualquier batalla bajo la sombra de la muerte pueda hacer. Estas maniobras nos recuerdan a las de la tragedia de Edipo, quien, ciego, gira hacia el rostro de los dioses. Pero la tragedia de estas aves es aún más intensa, porque no implica ninguna idea. Simplemente muestra lo monstruoso que es matar, y lo hace de la forma más enloquecida (Edschmid, 12) [véase Inmanencia = Trascendencia (Muerte)].

Una vez que una pelea de gallos ha comenzado, es imposible pararla antes que uno de los dos animales haya muerto. Por lo tanto, se ve a esas riñas como la encarnación de una nueva experiencia de la guerra, y es esta nueva experiencia de la guerra la que muestra que el componente biológico en el concepto contemporáneo de Tragedia significa facticidad,

y cualquier condición concreta de una Acción que exceda el control de la voluntad humana. Por esta razón, el joven crítico literario Erich Auerbach acusa a las Tragedias de Jean Racine de no lograr la representación de "esfera de la vida cotidiana" tal como esta existía en su momento histórico (Auerbach, 386) mientras elogia a Jean-Paul Courier, un relativamente oscuro autor francés, testigo de las guerras napoleónicas, por "el significado trágico" de los detalles y circunstancias históricas que evoca con tanta meticulosidad (520). En los libros de Courier, "el mundo de los hechos, la aplastante acumulación de eventos pragmáticos, ahoga toda posible teoría" (Auerbach, 514; también Gumbrecht, 104ss.).

El concepto de tragedia se ha vuelto suficientemente popular como para revivir la vieja cuestión acerca de cómo los lectores y el público de teatro pueden encontrar placer en los nada placenteros sucesos "trágicos". La respuesta históricamente específica a esta pregunta es obvia. Por un lado, el concepto de "Tragedia" enfatiza aquellas condiciones de la existencia que exceden el control de las Acciones humanas; pero por el otro, la Tragedia ofrece una perspectiva desde la cual las Acciones humanas pueden ser elogiadas, incluso si no logran cumplir sus metas explícitas. Esta clase de estetización, sin embargo, que es una despragmatización de las Acciones que se extiende a sus contextos cotidianos, es diferente de la asociación tradicional entre estetización y ficcionalidad, que está confinada más estrictamente a la esfera de la literatura y su recepción. Puesto que se espera que las representaciones teatrales y los textos literarios sean no-referenciales, los lectores y los espectadores pueden poner a un lado cualquier aspecto desagradable de su contenido. Es así como los académicos aún analizan el problema: "Donde comienza la obra de arte verdaderamente grande, uno no piensa ya en tramas y personas del mundo real, y en ese absoluto nivel de concentración, donde el artista y la audiencia deben encontrarse, disfrutamos de lo trágico del modo más natural" (Wolff, 397). El nuevo concepto de Tragedia, en cambio, une la Acción a su potencial inefectividad, junto a una ambigüedad básica en la reacción emocional al éxito o fracaso de las Acciones: "Somos incapaces de estructurar nuestros afectos de ningún modo significativo sobre la base de binarismos simples como 'alegría/tristeza'" (Dieck, 148). Así, la modalidad de la experiencia estética que corresponde al nuevo concepto de Tragedia depende del reconocimiento de las limitaciones que el destino y la facticidad imponen a la voluntad humana. Sólo tomando en cuenta tales límites es posible apreciar la belleza y el valor existencial de las Acciones con independencia de su efectividad.

A pesar de estas sofisticadas discusiones, frecuentemente el uso de las palabras "Tragedia" y "trágico" va acompañado por cierto de la trivialización que Siegfried Kracauer menciona. A menudo esos términos no son sino fómulas grandilocuentes con las que los autores intentan

proteger a sujetos colectivos e individuales ante acusaciones de culpabilidad. Cuando Unamuno evoca "la tragedia que se está intensificando sobre mi pobre España" (Unamuno, 188), lo único que quiere asegurar es que nadie excepto los miembros del actual gobierno serán responsabilizados de la crisis política en su país. Cuando los críticos de la obra de Jules Romains *Le Dictateur* la elogian como "la tragedia del líder en la democracia moderna" (Romains, 31), han entendido que el autor desea presentar a la dictadura como una solución política viable, y dejar de lado sus aspectos negativos. Es tan común el uso elogioso del concepto "Tragedia", que algunos textos literarios lo usan con obvia ironía. Al comienzo de *Murder of Roger Ackroyd* (*El asesinato de Roger Ackroyd*), de Agatha Christie, el narrador en primera persona describe como "una tragedia" justamente el caso en el que él mismo emergerá a la larga como culpable (Christie, 10). Hasta el brutal dictador en la novela de Ramón del Valle-Inclán *Tirano Banderas* no duda en mencionar su propia "tragedia de político" (Valle-Inclán, 245). Adolf Hitler, sin embargo, carece completamente de ironía cuando se refiere a la "tragedia" de la monarquía de los Habsburgo (Hitler, 79, 175). Pues la palabra le ayuda a ignorar la imposibilidad de reconciliar su propio programa político con una visión nostálgica de la historia.

Entradas vinculadas

Corridas de Toros, Crimen, Estrellas, Gomina, Palacios del Cine, Polaridades; Acción *vs.* Impotencia, Autenticidad *vs.* Artificialidad, Incertidumbre *vs.* Realidad, Presente *vs.* Pasado; Autenticidad = Artificialidad (Vida), Inmanencia = Trascendencia (Muerte).

Referencias

Erich Auerbach, "Paul-Louis Courier", *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 4 (1926): 514-547.

Erich Auerbach, "Racine und die Leidenschaften", *Germanisch-Romanische Monatsschrift* 14 (1926): 371-380.

Berliner Tageblatt.

Agatha Christie, *The Murder of Roger Ackroyd*, Londres, 1926.

Ernst Robert Curtius, "Unamuno" (1926), en *Kritische Essays zur europäischen Literatur*, Berna, 1950.

Wilhelm Dieck, *Der Widerspruch im Richtigen: Gemeinverständliche mathematische Kritik der geltenden Logik*, Sterkade, 1926.

Kasimir Edschmid, *Basken, Stiere, Araber: Ein Buch über Spanien und Marokko* (1926), Berlín, 1927.

Antoni Gronowicz, *Garbo*, Nueva York, 1990.

Hans Ulrich Gumbrecht, "'Pathos of the Earthly Progress': Erich Auerbach's Everydays", en Seth Lerer (ed.), *Literary History and the Challenge of Philology: The Legacy of Erich Auerbach*, Stanford, 1996.

Adolf Hitler, *Mein Kampf* (1926), Munich, 1941.
Siegfried Kracauer, "Kult der Zerstreuung: Über die Berliner Lichtspielhäuser" (1926), en *Das Ornament der Masse: Essays*, Frankfurt, 1977.
Theodor Lessing, "Die Häher" (1926), en *"Ich warfe eine Flaschenpost ins Eismeer der Geschichte": Essays und Feuilletons, 1923-1933*, Neuwied, 1986.
Maurice Maeterlinck, *La vie des termites*, París, 1926.
New York Times.
Jules Romains, *Le Dictateur: Pièce en quatre actes*, en *La petite illustration: Revue hebdomadaire*, 23 de octubre 1926.
Miguel de Unamuno, *Epistolario inédito*, Madrid, 1991.
Ramón del Valle-Inclán, *Tirano Banderas* (1926), Madrid, 1978.
Max J. Wolff, "Die Freude am Tragischen", *Germanisch-Romanische Monatsschrift* 14 (1926): 390-397.

AUTENTICIDAD = ARTIFICIALIDAD (VIDA)

En el relato de Thomas Mann "Unordnung und frühes Leid", el profesor Cornelius está fascinado por uno de los invitados a una fiesta con baile que organizan sus hijos adolescentes [véase Gomina]. La apariencia de este joven, un actor llamado Herzl, oscila entre el mundo de la Autenticidad y el mundo de la Artificialidad. Cornelius ha escuchado que Herzl se especializa en "papeles de carácter" –papeles que encarnan ciertos aspectos de la psique humana. Al mismo tiempo, la conducta de Herzl está claramente dirigida a transmitir una impresión de profunda melancolía. Pero en tanto que la melancolía y los papeles de carácter alían a Herzl con la Autenticidad, Cornelius se da cuenta de que este joven con sus "enormes, apasionados y profundamente melancólicos ojos" se ha aplicado cosméticos en el rostro: "esas manchas de carmín sin brillo en sus mejillas no pueden ser otra cosa que maquillaje" (Mann, 506). Potencialmente escondiendo –en lugar de expresando– sus auténticos sentimientos, el rubor en la piel de Herzl lo convierte en un icono de Artificialidad: "Extraño", musitó el profesor. "Uno pensaría que un hombre sería una cosa o la otra –no *tanto* un melancólico como un usuario de cosméticos".

Tal difuminación de la frontera entre Autenticidad y Artificialidad es a menudo fuente de placer estético. Filippo Marinetti, en una entrevista con el diario *Jornal do Brasil*, explica su preferencia por Río de Janeiro sobre São Paulo (al que describe como "una metrópolis artificial, erigida con un esfuerzo titánico incansable") destacando repetidamente la conjunción de naturaleza exuberante y tecnología moderna:

> Río de Janeiro me impresiona como una combinación de fenómenos que es única en el mundo. Contra el fondo de su exuberancia tropical, muestra todo el magnífico dinamismo de la vida contemporánea. Para quien adore el movimiento y la velocidad tanto como yo, la ruidosa e intensa movilidad del tráfico y del enjambre incansable de las masas es una dicha incomparable. Especialmente cuando puedo apreciar el espectáculo en una ciudad como Río, que consiste en una multitud de pequeños vecindarios, separados por jardines deliciosos –en pocas palabras, un mundo que pa-

> rece sugerir la calma meditación filosófica antes que el trabajo sofocante de la vida moderna (Buarque de Holanda, 80-81).

Análogo, en esto, a una ciudad como Río de Janeiro, la moda arquitectónica de las azoteas enjardinadas satisface el deseo de una mezcla de Autenticidad y Artificialidad. Las azoteas enjardinadas son, por así decirlo, el lugar donde los rascacielos –las construcciones más ambiciosas de la mente humana– se unen a la naturaleza que las rodea. Y dentro de sus límites, las plantas florecen en un territorio artificial.

La misma ambivalencia es a menudo vista por los blancos como pasión cuando es encarnada por la cultura afroamericana. Viniendo de los Estados Unidos, la música y el baile negros son percibidos generalmente como Artificialidad. Pero sus raíces africanas les dan una connotación igualmente fuerte de Autenticidad [véase Autenticidad *vs.* Artificialidad]. Para muchos de sus admiradores blancos, los músicos y bailarines negros son representativos de la prehistoria: "Viene de la sangre, de la selva. Nos lleva de nuevo a nuestra infancia" (*Berliner Börsen-Zeitung*, 3 de enero). Para otros, sin embargo, son el presente de América y el futuro de Europa, a veces, incluso, un futuro con la promesa de redención de la decadencia: "Definitivamente, no vienen de la jungla –no nos engañemos. Sin embargo, son una raza nueva, intacta. Sus bailes les vienen de la sangre, su vida... Lo grande es la sangre del negro. Gotas de ella están cayendo en Europa –una tierra seca hace mucho, que casi ha dejado de respirar. ¿Es esta la nube que se ve tan negra en el horizonte? ¿Una rielante correntada de fertilidad?" (Goll, 257-258). En última instancia, la música y bailes de los negros se convierten en emblemas de una simultaneidad entre un futuro extraño pero atractivo y un pasado arcaico: "Aquí el origen y la declinación están unidos... Aquí vemos el amalgamarse de 'el último' y 'el primer' arte" (Goll, 257-258). Pero si el ambiguo estatus de la cultura afroamericana entre Autenticidad y Artificialidad explica por qué es tan fascinante para el público europeo, la misma ambigüedad hace a esta cultura particularmente difícil de describir. En su análisis del jazz contemporáneo, los musicólogos franceses André Coeuroy y André Schäffner comienzan por desafiar la noción de "música pura" y declarar que el jazz tiene una capacidad expresiva única. Mientras que esto parecería situar al jazz del lado de la Autenticidad, los autores enfatizan que los objetos de referencia para sus "expresiones musicales" están limitados a las emociones –con toda su vaguedad– y que, comparada con el lenguaje, la música siempre está caracterizada por una distancia específica y una relajación en la relación entre significante y significado:

> Como las palabras, pero en un grado infinitamente mayor, [las expresiones musicales] son capaces de escapar a sus significados primitivos, asu-

> mir otros significados, no tener ningún significado, o esperar hasta que su contexto, ya sea sonoro o textual, haya especificado el sentido exacto en el cual deben ser tomadas en un caso particular. Entre ellas y sus *significados* hay espacio suficiente como para que ellas trasladen, con la misma indiferencia, un estado particular y luego otro estado, precisamente opuesto al anterior... Siempre observaremos esta falta de sentimiento de parte de los términos-sonidos respecto de los significados que despiertan" (Coeuroy y Schäffner, 10-11).

Incapaz de resolver la contradicción conceptual inherente a su argumento (la música es expresión, pero al mismo tiempo realmente no es expresión), los autores simplemente terminan por definir al jazz a través de su relación connotativa con la etnia negra: "Allí la idea de *expresión* no apunta ya al carácter de la cosa expresada, sino al tono étnico más general con el cual dos cosas muy distintas pueden ser dichas" (108). Pero, tan intelectualmente estimulantes como puedan ser tales problemas, muestran que la distinción entre Autenticidad y Artificialidad es limitada en sus aplicaciones. En lugar de llegar a una descripción que aclare, Coeuroy y Schäffner concluyen por afirmar que el jazz es coextensivo con la Vida: "En vano cerramos nuestros oídos al jazz. Es la vida. Es el arte. Es la intoxicación de sonidos y ruidos. Es la felicidad animal de los movimientos flexibles. Es la melancolía de las pasiones. Es nosotros, hoy" (145) [véase Silencio *vs*. Ruido]. Si "ser la Vida" significa ser todas las cosas, esta declaración final no es un intento de definición sino una indirecta admisión de que el fenómeno del jazz escapa a toda conceptualización.

La Vida tiene la fuerza de todo lo que es auténtico –sin ser profundo y sin ser, en la base de tal profundidad, una expresión de nada. Pero la Vida también tiene la unidimensionalidad, la cualidad superficial intoxicante de la Artificialidad –sin, por supuesto, ser artificial. Nada es tan concreto y real como la Vida, aunque la Vida elude toda planificación y ordenamiento subjetivos [véase Inmanencia *vs*. Trascendencia]. La Vida se convierte así en un valor que es casi obsesivamente atribuido a cualquier cosa que parezca impresionante y sublime, a cualquier cosa que esté más allá de los conceptos y las distinciones conceptuales (Fellmann, 142ss.): "Las danzas españolas pueden ser comparadas tan sólo con los símbolos más eminentes y elementales de la vida, porque tienen una apariencia simple, como todo lo que es de verdad sublime" (Edschmid, 79). Ningún otro fenómeno cultural está tan cercano y frecuentemente asociado con la noción de Vida –y con la facticidad de la muerte– como la corrida de toros. La corrida de toros pone en escena la oscilación entre el triunfo de la cultura sobre la naturaleza y la amenaza sin fin que la naturaleza efectúa sobre la cultura. Es un ritual basado en una superficie de colores y movimientos pero también en la activación de significados pro-

fundos, a menudo extrañamente existencialistas. D. H. Lawrence se burla de esta asociación proverbial cuando describe a un turista americano mirando una corrida de toros en México: "¡Estaba viendo VIDA, y qué cosa mejor puede hacer un americano!" (Lawrence, 20).

La Vida excede las racionalidades de todos los diferentes mundos cotidianos, y adquiere por tanto un estatus trascendental. Por ello al afirmar que la religión es superior a la razón, Georges Bernanos puede decir: "El catolicismo no es simplemente una regla impuesta de afuera. Es la regla de la vida –es la vida misma" (Bernanos, 240). Por ello Antonin Artaud, declarando que su forma de teatro es más cercana a la Vida que cualquier otra, meramente refuerza el viejo *topos* del arte como vocación divina: "Con este teatro, reestablecemos nuestro lazo con la vida en lugar de separarnos de ella" (Artaud, 18). Por esto mismo, Silvio Astier, el joven héroe de la novela de Roberto Arlt *El juguete rabioso* elogia líricamente a la Vida después de haber tratado de prender fuego a la librería en la que lleva la más frustrante de las existencias:

> Una cordialidad fresca como un vasito de vino hacíame fraternizar en todas las cosas del mundo, a esas horas despiertas. Decía: "Ésta es la hora de las muchachitas... y de los poetas... pero qué ridículo soy... y sin embargo, yo te besaría los pies". "Vida, vida, qué linda que sos, vida... ¡ah!, ¿pero vos no sabés?, yo soy el muchacho... el dependiente... sí, de don Gaetano... y sin embargo yo amo todas las cosas más hermosas de la Tierra... quisiera ser lindo y genial... vestir uniformes resplandecientes... y ser taciturno... vida, qué linda que sos. Vida... qué linda... Dios mío, qué linda que sos" (Arlt, 68).

Y hacia el final de *Uno, nessuno, centomila* (*Uno, ninguno, cienmil*), el héroe descubre que la Vida –la unión con las cosas y con la naturaleza– le ha liberado de todas las constricciones impuestas por el tiempo humano, el lenguaje y la sociedad: "Estoy vivo, y no saco conclusiones. La vida no saca conclusiones. Y la vida no sabe nada de nombres. Este árbol, un aliento tembloroso de hojas nuevas –yo soy este árbol. Árbol, nube. Mañana, libro o viento: el libro que leeré, el viento que me beberé" (Pirandello, 227).

Si este monólogo marca lo que uno podría llamar el nivel ambientalista de la vida mística –el nivel que se relaciona con el mundo como contexto– los protagonistas de la novela de René Schickele *Maria Capponi* aparecen a menudo sobre el fondo de su versión existencialista. Encuentran la vida y el amor como un destino irresistible:

> "Tienes tanta razón, María", dije. "Es como si un consenso de la vida nos hubiese arrojado de golpe a uno en el otro, y no hubiésemos sabido qué hacer". Acaso había esperado que ella gritase desesperadamente "¡No te

> entiendo!". En cambio, ella dijo: "¡Claus, sé lo que quieres decir!" Me quedé parado allí, asombrado. Ella se colgó de mi cuello. Y aunque el pequeño tren trepidaba, en ese momento, me besó lentamente, justo en la boca. Después me besó otra vez y otra, cada vez con más pasión. "¡Esto!" Murmuró ella con fiereza entre los besos, "¡Esto! ¡Esto! ¿Lo entiendes ahora? ¿Es claro para ti? ¿Tan claro como el sol? ¿O sólo tan claro como la luna? ¿Es esto lo que debemos hacernos uno al otro? ¡Esto, y nada más que esto!" (Schickele, 393).

Incluso el entorno para esta escena de excitación erótica, una pequeña ciudad en el sur de Francia, "abunda de vida. Y esta vida se muestra a sí misma de modo particularmente inquieto en las calles. Las puertas de las casas permanecen abiertas, y puesto que únicamente los angostos umbrales separan las calles de las habitaciones, vimos a la gente trabajando, durmiendo, peleando, amando" (347). Pero a diferencia de su amante italiana Maria, Claus, el narrador, no puede evitar asociar este fermento de Vida con una visión de la Muerte: "Estaba pensando acerca de lo 'enfermizo' en mi vida, acerca de la debilidad mórbida que aquí y allá me afecta y me roba toda la fuerza de vivir. Me hizo añorar la enfermedad y el cuidado, un sillón tijera al borde de la muerte" (348) [véase Inmanencia = Trascendencia (Muerte)].

El entusiasmo por la fuerza aplastante de la Vida que emerge del colapso de la distinción entre Autenticidad y Artificialidad va acompañado casi siempre de un cierto desdén por –o mera ausencia de– pensamientos. Esta relación se vuelve obvia en la fórmula que emplea Jorge Luis Borges para describir la realidad de Buenos Aires: "Nuestra realidá vital es grandiosa y nuestra realidá pensada es mendiga" (Borges, 13). El filósofo Martin Heidegger intenta cuestionar la superioridad de las capacidades intelectuales del hombre sobre algunas realidades existenciales no intelectuales. Ésta puede ser la razón para que, en la correspondencia con su amiga Elizabeth Blochmann, Heidegger use frecuentemente la noción de *Existenzfreudigkeit* ("afirmación-de-existencia") como una versión de tono más bajo para todos los conceptos más extáticos de Vida. La *Existenzfreudigkeit* promueve el actuar y el pensar –pero es una inspiración que sólo puede ser recibida con gratitud, nunca producida o imitada por la voluntad humana:

> En estos días, me imagino que está usted en el mismo estado de ánimo en que siempre estoy yo al comienzo del semestre. Libera la pasión que es necesaria para nuestro trabajo. Sólo las nuevas oportunidades hacen posible la productividad a través de la cual nosotros, como individuos, nos convertimos en lo que somos. Su forma femenina de ser... está explorando nuevos escenarios –y esto no es mera consecuencia de sus deberes pro-

fesionales. Sin duda le provee de esa *Existenzfreudigkeit* que, en lugar de ser resultado del éxito, es su primaria inspiración (7 de octubre; Heidegger y Blochmann, 17).

Entradas vinculadas

Azoteas Enjardinadas, Baile, Boxeo, Corridas de Toros, Gomina, Jazz, Teatro de Revistas; Autenticidad *vs.* Artificialidad, Inmanencia *vs.* Trascendencia, Silencio *vs.* Ruido; Inmanencia = Trascendencia (Muerte).

Referencias

Roberto Arlt, *El juguete rabioso* (1926), Madrid, 1985.

Antonin Artaud, "Théâtre Alfred Jarry: Première année -Saison 1926-1927", en *Oeuvres complètes*, vol. 2, París, 1961.

Berliner Börsen-Zeitung.

Georges Bernanos, *Sous le soleil de Satan* (1926), París, 1973.

Jorge Luis Borges, *El tamaño de mi esperanza* (1926), Buenos Aires, 1993.

Sérgio Buarque de Holanda, "Marinetti novamente o Rio: As suas impressões do continente sul-americano relatadas durante uma visita a *O Jornal*" (1926), en Francisco de Assis Barbosa (ed.), *Raízes de Sérgio Buarque de Holanda*, Río de Janeiro, 1989.

André Coeuroy y André Schäffner, *Le Jazz*, París, 1926.

Kasimir Edschmid, *Basken, Stiere, Araber: Ein Buch über Spanien und Marokko* (1926), Berlín, 1927.

Ferdinand Fellmann, *Lebensphilosophie: Elemente einer Theorie der Selbsterfahrung*, Hamburgo, 1993.

Yvan Goll, "Die Neger erobern Europa" (1926), en Anton Kaes (ed.), *Weimarer Republik: Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur, 1918-1933*, Stuttgart, 1983.

Martin Heidegger y Elisabeth Blochmann, *Briefwechsel, 1918-1969*, Marbach, 1989.

D. H. Lawrence, *The Plumed Serpent*, Londres, 1926.

Thomas Mann, "Unordnung und frühes Leid" (1926), en *Sämtliche Erzählungen*, Frankfurt, 1963.

Luigi Pirandello, *Uno, nessuno e centomila* (1926), Milán, 1936.

René Schickele, *Maria Capponi*, Munich, 1926.

CENTRO = PERIFERIA (INFINITUD)

La emergencia de nuevos Centros políticos, económicos y culturales fuera de Europa, más allá del Centro tradicionalmente no marcado con relación al cual el resto del mundo ha sido definido como Periferia [véase Centro *vs.* Periferia], transforma los parámetros de la recepción espacial. La otra fuente de cambio dramático en este nivel de experiencia es el vasto rango de nuevos aparatos de transporte y comunicación, que están acercando puntos distantes del globo [véase Aeroplanos, Automóviles, Ascensores, Trasatlánticos, Vías Férreas, Teléfonos, Comunicación Inalámbrica]. Martin Heidegger establece una relación explícita entre las nuevas posibilidades tecnológicas de cubrir las distancias y su propio análisis, en *Sein und Zeit* (*Ser y Tiempo*), del espacio como una condición marco para la existencia humana (Heidegger, 102ss.). A través de una de esas colocaciones de guiones entre palabras que son características de su estilo como filósofo y como escritor, Heidegger transforma *Entfernung* ("distancia") en su opuesto, *Ent-fernung* ("deshacimiento de la distancia"). Este juego de palabras lleva a Heidegger a la tesis –análoga a y derivada de, la prioridad de lo *Zuhandenheit* ("lo-que-está-a-la-mano") sobre lo *Vorhandenheit* ("estar-ahí-delante")– de que, desde un punto de vista existencial, la cercanía (el resultado de un deshacer de la distancia) tiene prioridad sobre la distancia. Esta tesis, sin embargo, obliga a Heidegger a admitir –no sin vacilación– que las nuevas tecnologías de la velocidad y la transmisión bien pueden converger con la prioridad existencial de eliminar la distancia:

> *El* Dasein *tiene una tendencia esencial a la cercanía.* Todos los modos de aceleración de la velocidad, en los que en mayor o menor grado estamos forzados hoy a participar, tienden a la superación de la lejanía [*Entferntheit*]. Con la "radio", por ejemplo, el *Dasein* lleva a cabo hoy, por la vía de una ampliación y destrucción del mundo circundante cotidiano, una des-alejación [*Ent-fernung*] del "mundo", cuyo sentido para el *Dasein* no podemos apreciar aún en su integridad (Heidegger, 105).

El tema del colapso de la distancia es también evidente en una serie de discursos no filosóficos. Nadie genera más variantes de él que el escritor francés Paul Morand:

> Nuestros padres eran sedentarios. Nuestros hijos lo serán aún más, pues no les habrá quedado ningún sitio a donde viajar en la tierra. Ir y tomar medida del globo tiene aún algún interés para nosotros –pero ¿después de nosotros?... Estamos yendo hacia el *tour* del mundo por ochenta francos. Todo lo que se ha dicho sobre la pobreza del hombre no habrá sido realmente cumplido hasta que esa tarifa no haya sido alcanzada. A la larga lista de cosas que hacen la existencia del hombre insoportable, yo agrego el hecho de que estamos forzados a vivir todos apiñados en un globo cuyas tres cuartas partes están ocupadas, ¡caramba!, por agua (que igual podría haber estado en el aire, o debajo de la tierra). Al final, sucumbiremos; desperdiciaremos nuestras vidas en este compartimiento cerrado, sellados en la clase económica de esta pequeña esfera perdida en el espacio. Porque la tierra es asombrosamente chica; sólo los buques nos permiten dudar acerca de esta pequeñez, por lo lento que se mueven (Morand, 10-11).

Como dispositivos que pertenecen a un espacio dominado por la tecnología, los teléfonos y los telegramas sugieren que la vieja fórmula epistolar por la cual la gente promete estar "presente en espíritu" se está transformando en una realidad palpable en donde la ausencia se acerca a la presencia. Esto es precisamente lo que hace Benito Mussolini cuando manda saludos a una convocatoria de los futuristas organizada en honor del poeta Marinetti. Hace del medio transmisor del telégrafo su mensaje: "Considérenme presente en la asamblea futurista que sintetiza veinte años de grandes batallas artístico políticas consagradas a menudo con sangre. Congreso debe ser punto de arranque, no de llegada" (*Il Futurismo*, 2).

A un corto paso de tales reclamos de presencia fundamentados tecnológicamente, está la nueva fascinación con las posibilidades de la telepatía como interpenetración espiritual –una fascinación a la que Sigmund Freud se ve compelido a reaccionar [véase Comunicación Inalámbrica]. Pero las formas de cercanía existencial no son ciertamente los únicos –ni los más importantes– efectos de la difuminación de la distinción entre Centro y Periferia. Sin esta distinción, el espacio no puede ser medido ni dominado, puesto que puede oscilar entre una expansión infinita y una contracción infinita. Así, el detalle más escandalosamente irónico en *Schloss*, de Kafka, es el hecho de que K. es una agrimensor (*Landvermesser*, literalmente "medidor de tierras"). Pues el espacio parece estarse contrayendo y expandiendo continuamente a su alrededor. Un caso de tal inestabilidad espacial es el pasaje que explica por qué K. no

llega nunca al castillo: "Pues la calle en que él estaba, la calle principal de la villa, no conducía a la colina del castillo. Sólo apuntaba hacia ella y luego, como deliberadamente, giraba hacia un lado; y aunque no se alejaba del castillo, tampoco se acercaba... Él estaba también sorprendido por el tamaño de la villa, que parecía no tener fin" (Kafka, 14). A veces, Kafka introduce imágenes que hacen tales distorsiones del espacio parcialmente plausibles, pero nunca regresa a un contexto euclideano. Los padres del colega de K. llamado Barnabas, por ejemplo, hacen extenuantes esfuerzos por acercarse a K., pese a misteriosas limitaciones espaciales: "El padre, viejo y gotoso [...] progresaba más con la ayuda de sus manos que tanteaban, que con los lentos movimientos de sus piernas rígidas, y la madre, con las manos envueltas en su regazo, [...] era igualmente incapaz de nada más que pequeños pasos, debido a su corpulencia. Ambos, padre y madre, habían estado siempre avanzando desde su rincón hacia K. desde que él había llegado, y todavía les faltaba un largo camino" (29). Un espacio en el que la distinción entre Centro y Periferia ha colapsado, un espacio de Infinitud, es un espacio en el que la medición de la velocidad y la distancia se ha vuelto problemática (si no imposible). Esta dificultad se corresponde con otra con la que frecuentemente se encuentran los pilotos que sobrevuelan paisajes desérticos: "Usted no tiene una imagen clara de la velocidad a la que se está moviendo en un aeroplano... No hay indicaciones a partir de las cuales usted pueda medir la velocidad, puesto que usted está atravesando nada más que aire" (*Berliner Tageblatt*, 8 de abril) [véase Aeroplanos].

Los espacios incalculables no pueden ser una condición marco natural para las acciones y el comportamiento humano. A diferencia de los espacios estables que están basados en la distinción entre Centro y Periferia, ellos a veces ejercen una influencia mágica. Esto es lo que implica la descripción que hace Siegfried Kracauer de una plaza en Marsella:

> Vea lo que está ocurriendo en el centro de la plaza vacía: el poder del cuadrángulo empuja al prisionero hacia el centro. Él está solo y no lo está, al mismo tiempo. No puede ver a ningún observador, pero la mirada de éstos atraviesa los postigos y los muros. Grupos de ellas cruzan la plaza y se intersectan en su centro. Miedo desnudo –estar expuesto a ellas... En el medio de esta condensación de imágenes, nadie mira el cuadrángulo. Bajo detenida reflexión, uno diría que su tamaño es moderado. Pero una vez que los observadores han ocupado sus asientos, comienza a expandirse y se convierte en un cuadrángulo inmisericorde, aplastando la parte blanda de los sueños (Kracauer, 13).

La asociación de la magia con un espacio euclideano que colapsa se repite. Los paisajes montañosos a menudo inspiran el deseo sexual, y a veces

se espera incluso que mejoren la fertilidad [véase Montañismo]. Al contrario, el miedo mortal de dos marineros que han naufragado en medio del océano transforma la aparente Infinitud del espacio que los circunda en un entorno casi acogedor:

> Las vastas distancias hacia el horizonte y la inmensidad del mar se contrajeron cuando la niebla se cerró sobre nosotros. El mar se volvía más pequeño con cada minuto que pasaba, hasta que tuvimos la ilusión de estar flotando en un lago interior. A medida que se iba el tiempo, incluso este lago se achicaba más y más. Ahora nos sentíamos como si bajásemos por un río. Teníamos la sensación de que podíamos tocar las orillas con nuestras manos (Traven, 212-213).

Los espacios actúan y reaccionan a influencias sobrenaturales –pero ninguna deidad representará nunca tales fuerzas [véase Inmanencia *vs.* Trascendencia]. Aunque los soldados están constantemente perdidos en el espacio de la guerra, siempre encuentran una dirección para sus movimientos: "Somos los únicos en haber penetrado hasta este punto, y es cierto que lo que está pasando aquí, pese a la confusión aparentemente ilimitada, está claramente orientado" (Jünger, 130). Incluso después de momentos de confusión enceguecedora, esta orientación vuelve como un instinto que es más fuerte que el cálculo o la racionalidad humana:

> A primera vista todo parece extraño y caótico, como el paisaje de un sueño cuyos detalles e improbabilidades capturan y enceguecen los sentidos. Por un momento, estamos paralizados y tratando de entender lo que está pasando. Entonces nos levantamos –sólo para volver a caer en confusión de nuevo en medio de este mundo de fuego, cuyas innumerables capas están extrañamente conectadas, y al que el deseo de la sangre puede aún penetrar según su gusto, con seguridad instintiva (136).

Cuando la Periferia no es ya distinta del Centro, la región fronteriza de la Periferia no es más periférica –y puede volverse un lugar de residencia. Esta transformación ocurre en tal cantidad de niveles diferentes que asume la forma de una experiencia emblemática. Los suburbios están comenzando a aparecer como un tópico central en la literatura argentina:

> Los arrabales, los suburbios, son espacios que existen de hecho en la topografía real de la ciudad, si bien al mismo tiempo sólo pueden entrar en la literatura cuando se habla de ellos como de espacios culturales, cuando se les da una forma basada en cualidades no sólo estéticas, sino también ideológicas. Uno ve, entonces, un triple movimiento: el reconocimiento de una referencia urbana, su vinculación con valores, y su construcción como re-

> ferencia literaria. Estas operaciones hacen posible concebir no sólo una visión "realista" del suburbio, sino también una perspectiva desde la cual observar el espacio suburbano (Sarlo, 180).

Al mismo tiempo, el Centro de poder del crimen organizado en los Estados Unidos se muda desde Nueva York a Chicago –la antigua Periferia. Este cambio de escenario es resultado de la famosa "Masacre del Club Adonis" del día de Navidad, 1925, en Nueva York, donde Al Capone, de visita desde Chicago, diezmó con una sola mano a los rivales irlandeses de su antiguo jefe, Frankie Yale. Sin siquiera tratar de controlar Nueva York, Capone se las ingenió para reducir al Centro tradicional a un estatus de periférico. E incluso en Chicago, el nuevo Centro, la base del poder de Capone está sobre todo en las áreas periféricas de la ciudad (Bergreen, 157ss.).

Transformaciones similares en la Periferia están ocurriendo en el mundo de la política internacional. En lugar de simplemente facilitar la separación, las fronteras nacionales están ahora más y más definidas como espacios de interacción: "El mundo se ha compactado desde que fue rodeado por cables eléctricos y vías férreas. Se ha vuelto demasiado pequeño para mantener a la vez zonas de influencia económica nacional... y otras tales como la Muralla China. Hoy, los destinos de todos los estados y naciones están cercana e inevitablemente interconectados" (Bittner, 516). Paul Morand piensa que este desarrollo ha comenzado demasiado temprano como para favorecer una verdadera comprensión entre las naciones: "La horrible belleza de nuestra época es que las razas se han mezclado unas con otras sin una comprensión mutua, y sin haber tenido tiempo para acostumbrarse y aprender a tolerarse entre sí. Hemos tenido éxito en la construcción de locomotoras que viajan más rápido que nuestras ideas" (Morand, 13). Por un lado, vivir en espacios fronterizos significa vivir sin ese sentimiento de "estar dentro" que es el ideal de la geopolítica [véase Centro *vs.* Periferia]. Por otro lado, vivir en espacios fronterizos hace imposible ver un país, una cultura, o cualquier clase de sistema desde fuera. Como situación existencial, esta experiencia se enraba con la descripción laboral estándar de arquitectos e ingenieros: construyen sistemas de los que son parte integral, y de los cuales no pueden nunca estar disociados o distanciados [véase Ingenieros]. En el borrador de uno de sus últimos poemas, escrito entre los días 12 y 18 de junio, Rainer Maria Rilke celebra la ventana como un emblema para la centralidad del espacio-entre-espacios y como una nueva metáfora importante en poesía. Las ventanas son parte de la casa, si bien también son parte del mundo que rodea a la casa. Contienen la promesa, la ilusión siempre insatisfecha, de una vista más allá de ellas mismas. Así, dentro del mundo poético de Rilke, el observador nunca puede superar el umbral de la ventana:

Hace mucho en su lugar, lejos de los vivientes, dispuesta bajo el sol,
La ventana que celebra y es real;
Después del arpa y el cisne, último vestigio
Pintura lentamente canonizada.

Aún te necesitamos, forma dispuesta luminosamente
Dentro de las casas,
Prometiendo una apertura.
Hasta la más abandonada ventana en la tierra, a menudo,
Lucha por la divina transfiguración.

(Rilke, 265)

Las fronteras se convierten en espacios –a veces incluso, espacios centrales– a través de los continuos movimientos de vaivén que atraviesan los umbrales que ellas marcan. El ritmo de la oscilación engendra así una forma. Esta perspectiva sobre la emergencia del espacio como una forma se acerca a la nueva definición que da Einstein de espacio: "En primer lugar, ignoramos completamente la vaga palabra 'espacio', de la cual, modestamente debemos admitirlo, no podemos formar la más mínima concepción, y la reemplazamos por 'movimiento en relación con un cuerpo de referencia prácticamente rígido'" (Einstein, 9). La imagen favorita de un "cuerpo de referencia rígido" es el vagón de tren. La vía no es más concebida como salvando la distancia entre dos puntos, sino que es vista como contribuyendo a la emergencia del espacio. En un sentido fenomenológico, más que científico, esto es cierto también de muchas competencias atléticas. Por supuesto, la distancia cubierta por los participantes en una carrera ciclista de seis días es importante (aunque no exclusivamente decisiva) para el triunfo o la derrota. Visto desde un ángulo distinto, sin embargo, la función principal del continuo movimiento de los atletas alrededor del infinito óvalo de la pista es constituir un área intrínsecamente compleja para disfrute del público [véase Carreras de Seis Días] –un espacio respecto al cual ni los atletas ni los espectadores pueden ser nunca periféricos.

Durante mucho más que seis días –de hecho, durante el año entero (diciembre de 1925 a febrero de 1927) –varios cientos de soldados del ejército brasileño bajo el liderazgo del capitán Luis Carlos Prestes marchan a través de las provincias de su enorme país (Drummond, 47) [véase Individualidad = Colectividad (Líder)]. Lo que comenzó como un golpe militar se transformó en seguida en acción cuyas metas prácticas permanecen enigmáticas: "La ya superficial acción política de la Columna Prestes fue debilitada por su obsesión con la movilidad –y fue finalmente derrotada por el rechazo general de la mayoría de la población" (Drum-

mond, 64). Si hay algo claro en las declaraciones del mismo Prestes, es la ausencia de objetivos estratégicos, más allá de la continuidad potencialmente infinita del movimiento: "Una guerra en Brasil será una guerra de movimiento –no importa en qué provincia ocurra. Para nosotros, los revolucionarios, el movimiento es victoria" (6). No hay duda, sin embargo, de que tal "movimiento victorioso" reconstituye –y así, reafirma– el espacio del territorio nacional brasileño.

Entradas vinculadas

Aeroplanos, Ascensores, Automóviles, Carreras de Seis Días, Comunicación Inalámbrica, Ingenieros, Montañismo, Polaridades, Teléfonos, Trasatlánticos, Vías Férreas; Centro *vs.* Periferia, Inmanencia *vs.* Trascendencia; Individualidad = Colectividad (Líder).

Referencias

Lawrence Bergreen, *Capone: The Man and the Era*, Nueva York, 1994.
Berliner Tageblatt.
Karl Gustav Bittner, "Werdet deutsche Menschen!", *Die Tat* 18, núm. 1 (abril-septiembre 1926): 503-518.
José Augusto Drummond, *A Coluna Prestes: Rebeldes errantes*, São Paulo, 1991.
Albert Einstein, *Relativity: The Special and General Theory* (1916), Nueva York, 1961.
Il Futurismo: Rivista Sintetica Illustrata 11 (11 de enero de 1926).
Martin Heidegger, *Sein und Zeit* (escrito en 1926, publicado en 1927), Tübingen, 1984.
Ernst Jünger, *Feuer und Blut: Ein kleiner Ausschnitt aus einer grossen Schlacht* (1926), Hamburgo, 1941.
Franz Kafka, *Das Schloss* (1926), Frankfurt, 1968.
Siegfried Kracauer, "Zwei Flächen" (1926), en *Das Ornament der Masse: Essays*, Frankfurt, 1977.
Paul Morand, *Rien que la terre: Voyage*, París, 1926.
Rainer Maria Rilke, *Werke in drei Bänden*, vol. 2: *Gedichte und Übertragungen*, Frankfurt, 1966.
Beatriz Sarlo, *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*, Buenos Aires, 1988.
B. Traven, *Das Totenschiff* (1926), Hamburgo, 1954.

INDIVIDUALIDAD = COLECTIVIDAD (LÍDER)

Aquellos que escriben acerca de la cuestión del liderazgo quedan, a menudo, enredados en paradojas. A veces parece incluso que encuentran placer en ello. De acuerdo con la opinión generalizada, un verdadero Líder debe encarnar a la Colectividad de la cual surge. No puede ser un Líder sin tales raíces –pero al mismo tiempo, está más solo y más distante de las masas que cualquier otro individuo. Su soledad hace que el Líder se destaque, y este aislamiento es una condición del carisma a través del cual atrae la atención y la confianza de un cuerpo colectivo. Pero idealmente, el Líder trata también de seguir al cuerpo colectivo al que él lidera. Idealmente, Individualidad y Colectividad se vuelven inseparables en el cuerpo del Líder. Idealmente, el cuerpo del Líder es un cuerpo místico.

Mientras la vida del filósofo judío Theodor Lessing está siendo amenazada por cientos de estudiantes que han convertido sus ansias de encontrar un Líder para la raza germánica en un programa político [véase Individualidad *vs.* Colectividad], él publica un ensayo en el cual el cuerpo de la abeja reina sirve como metáfora del liderazgo, y en el cual una cita de Bismarck le da a este papel una connotación positiva: "Como el rector de la Universidad de Göttingen, la abeja reina es elegida de nuevo cada cuatro años. Durante este tiempo, ella debe poner un millón de huevos, tras experimentar la felicidad del amor una sola vez. Ella es definitivamente una prisionera de su pueblo, y puede decir, como lo hizo Bismarck, 'Yo soy el líder, pero también debo seguirlos a ellos'" (Lessing, 256). En una entrevista con el periódico *Jornal do Brasil*, Filippo Marinetti describe la relación entre Mussolini y la nación italiana desde un ángulo sólo ligeramente distinto, mientras mantiene la paradoja de la mutua subordinación. En lugar de seguir a aquellos a quienes lidera, el Líder está impulsado por aquellos a quienes impulsa: "Mussolini es un hombre impulsado por las fuerzas a las que él impulsa, y estoy seguro de que si un día él decidiese quedarse quieto, la juventud italiana lo obligaría a marchar" (Buarque de Holanda, 77). Pero el liderazgo es parte también del aura de utopía que rodea al concepto de democracia. Hablando frente

a una enorme asamblea de estudiantes el jueves 6 de julio, Gustav Stresemann, el secretario de asuntos exteriores alemán, comienza por destacar precisamente esta implicación: "Ustedes saben que a menudo catalogamos la época en que vivimos como 'la época de la democracia'. En una época tal, el problema del líder y las masas es mucho más importante que en otros tiempos" (Stresemann, 262). El liderazgo puede estar asociado viablemente con la democracia sólo cuando se renuncia a una superioridad jerárquica preestablecida. En la Unión Soviética, los maestros no tienen más derechos sobre sus estudiantes que los que el cuerpo colectivo de los estudiantes tiene sobre los maestros:

> Las reglas que los niños habían creado para sí mismos prohibían llevar sombrero en el edificio. En la recepción, un maestro encontró a un alumno que se había dejado puesto el suyo, y se lo sacó con un gesto perentorio. El niño lo miró con resolución. "¿Qué está haciendo? Yo no soy su siervo. Usted me ha ofendido". El niño llevó el caso ante un tribunal, que es el consejo estudiantil. Se oyeron testigos, y se emitió la siguiente resolución: El chico estaba equivocado, porque se había dejado puesto el sombrero; fue reconvenido por ello. Pero la conducta del maestro también fue equivocada: él no tenía el derecho de quitar el sombrero de la cabeza del muchacho sin explicación. Este ejemplo muestra cómo las escuelas están tratando de favorecer el desarrollo libre de la vida individual y colectiva. (Toller, 184-185)

Tal inambiguo entusiasmo con el ideal de una paradójica convergencia de Individualidad y Colectividad se mantiene en abierto contraste con un discurso pragmático que trata de evaluar, sin ostentosa Sobriedad, los logros de una serie de políticos que durante unos cuantos años han encarnado el nuevo principio del liderazgo. Refiriéndose a Benito Mussolini en Italia, Kemal Pasha en Turquía, Theodore Pangalos en Grecia y Miguel Primo de Rivera en España, un ensayo publicado por el *Berliner Tageblatt* el 29 de julio identifica un problema central en la práctica cotidiana de tales líderes: si quieren mantener su prestigio, deben seguir impresionando a sus seguidores con logros extraordinarios (Gumbrecht).

> Aquellos caballeros que en una serie de estados han abrazado la profesión de dictador –con o sin el pretexto de controlar al parlamento– han usado las más complejas estrategias para asegurarse la adhesión de sus pueblos. Un dictador que no se ubica continuamente bajo el foco de la atención pública, que no da evidencia diaria de su fuerza superior, que no legitima constantemente su estatus a través de logros asombrosos, es echado con abucheos del escenario por la multitud desilusionada.

En cualquier caso, el número de sociedades cuyos sistemas políticos están dominados por líderes está creciendo rápidamente. El 8 de enero Ibn Saud es proclamado Rey de Hijaz y Sultán de Nejd. En mayo, revueltas militares elevan al general Pilsudsky a la presidencia de Polonia y dan al general Gomes da Costa el papel equivalente en Portugal. En julio, cuando Gomes da Costa es exilado en las Azores y Stalin comienza a enfrentarse al papel de Trotsky, Zinoviev, Radek y sus seguidores en el Partido Bolchevique, el parlamento de Bélgica confiere al rey poderes dictatoriales para facilitar la resolución de una crisis financiera. El 17 de diciembre, Antanas Smetona arresta a los miembros del gobierno lituano, suspende la constitución, disuelve el parlamento y se proclama presidente (Langer, 986-1041). La violencia extendida por todas partes que causan estas revueltas no parece arruinar el tono relajado, casi literario del debate en curso acerca de los principios del liderazgo. Dos días después de Navidad, Walter Benjamin registra, con amoroso detalle, una reflexión que su amiga Asja Lacis hace durante su estadía en un sanatorio de Moscú:

> Las horas que durante los últimos días ella ha pasado descansando fuera en un sillón de tijera claramente han mejorado su salud. Ella está feliz si puede oír las llamadas que se hacen los cuervos al aire libre. Más aún, ella cree que los pájaros han establecido una organización que funciona muy bien, y que el líder les dice a los demás lo que deben hacer. Ella piensa que ciertos gritos seguidos de un largo silencio son órdenes que todos obedecen (Benjamin, 66).

Heinrich Mann no ha renunciado al sueño de un mundo en el cual los escritores –en lugar de los generales o los cuervos– darían las órdenes que todos obedecerían: "El escritor es siempre el líder de la democracia, incluso en las formas defectuosas de ésta. Sin su influencia, la esfera pública estaría a merced de los intereses particulares. Él es indispensable. Cuanto mayor es el grado de libertad de que disfruta una nación, más grande es el prestigio del escritor" (Mann, 298). En la novela de Valle-Inclán *Tirano Banderas*, la convicción de que el liderazgo es esencial y que los Líderes son irreemplazables re-aparece como una tautología irónica: "¡Los hombres providenciales no pueden ser reemplazados sino por hombres providenciales!" (Valle-Inclán, 21).

El escritor francés Jules Romain ofrece todavía un nuevo punto de vista sobre la cuestión del liderazgo. Su obra *El Dictador*, que es representada por primera vez el martes 5 de octubre en la Comédie des Champs-Elysées, presenta el dilema de un hombre que asume poderes dictatoriales en un momento de crisis política, y así reclama estar dando un servicio heroico a su nación –pero que está a su vez obligado a destruir la carrera política de su mejor amigo, debido a que este amigo representa al ala

radical de la oposición parlamentaria. Denis, el benévolo dictador de Romains, no disfruta o abusa en ningún momento de su poder. Mantiene el orden cotidiano con un esfuerzo determinado, sobrehumano, y a través de él asegura la supervivencia individual y colectiva: "¿Actos de sabotaje, tranvías volcados, motines, muertes? ¿A cada momento un reporte en mi mesa, una pila de reportes, una violenta sorpresa hecha de malas nuevas, un conflicto más, una quiebra más? ¿Todo está en ruinas? ¡Bien! Aquí estoy yo, tratando de hacer el máximo para evitar que todo colapse, para mantener todo unido, intentando una y otra vez hacer que las cosas duren" (Romains, 29). Como un piloto heroico, que es uno con un avión que constantemente amenaza su vida, y que se las ingenia para evitar que éste se estrelle, este dictador resiste todos los ataques de la sociedad que está determinado a rescatar. Se compromete en la tarea imposible de sostener la estructura en la que habita, y que se hace pedazos [véase Aeroplanos, Ingenieros, Resistencia]. No llama la atención que la prensa francesa compare casi obsesivamente la obra de Romains con las tragedias clásicas de Corneille, pues ambas se concentran menos en el éxito de una acción que en su forma y belleza [véase Acción *vs.* Impotencia]. El liderazgo es así discutido desde una perspectiva existencial, más que como problema de estrategia política. Por ello las vagas alusiones a las "fallas" del parlamentarismo, como en el siguiente párrafo de un manifiesto emitido el 5 de septiembre por el dictador español Primo de Rivera, parecen suficientes para legitimar la dictadura:

> Ahora que el sistema parlamentario ha fallado en su forma presente, y su ineficiencia ha sido finalmente comprobada en los dos países más similares al nuestro [...] nadie en sus cabales consideraría su restablecimiento en España, en donde los tres años que lleva suspendido no han demorado ninguna acción decisiva en los frentes internacional o económico. Por el contrario, este periodo ha facilitado tal acción, porque ha silenciado las voces imprudentes, egoístas o entrometidas que producía la música discordante de tal sistema (García-Nieto, 148).

Para Adolf Hitler, la crisis política es menos un problema a ser resuelto a través del liderazgo, que una oportunidad para que el Líder potencial descubra y ponga a prueba su genio. En su descripción de cómo encuentra un Líder su camino al poder, no presta ninguna atención a las estrategias:

> Prácticamente siempre, cierto ímpetu es necesario para convocar al líder a la acción. Los martillazos del destino, que a algunas personas las arrojan por tierra, repentinamente encuentran acero en otras, y aunque la coraza de la cotidianidad es rota, el núcleo queda expuesto a los ojos del mundo

> asombrado. Ahora, la sociedad resiste, y no quiere creer que la persona aparentemente "idéntica" debe, de pronto, ser entendida como un ser "diferente"– un proceso que se repite con todos los individuos eminentes (Hitler, 321).

La tarea más importante del Líder es "poner a las masas en movimiento" (118), y él es capaz de sacrificar todos sus intereses personales a esta finalidad (167). Pero en contraste con la ampliamente aceptada noción de Liderazgo, en la cual el Líder es impulsado por las masas aunque sea él quien las inspire, el concepto que de ello tiene Hitler niega tal reciprocidad. Para él, la política está caracterizada por una polaridad casi hostil entre el genio del Líder y la inercia de las masas. Puesto que él no ve la necesidad de ninguna aprobación colectiva acerca de las decisiones del Líder, él aborrece la idea de una relación no jerárquica entre el Líder y el populacho:

> ¿No es acaso la tarea del líder concebir una idea o plan creativo, más que en hacer a la ingeniosidad de ese plan comprensible a un rebaño de ovejas y cabezas duras, con el propósito de obtener su gracioso consentimiento?... ¿Ha sido esta multitud capaz alguna vez de captar una idea, antes de que su grandeza fuese proclamada por su éxito? ¿No es toda acción ingeniosa en este mundo la protesta visible del genio contra la inercia de las masas? (86).

Raramente alguna vez alguien hace la pregunta acerca de a dónde llevará un Líder a sus seguidores una vez que los ha puesto en movimiento, y una vez que la crisis original que lo trajo al poder es resuelta. ¿Acaso la preocupación por mantener las cosas en movimiento reemplaza a la necesidad de saber cuál es la dirección del movimiento? Surgida de una revuelta militar en Rio Grande do Sul, el estado más austral del Brasil, y habiendo marchado a través de todo el país, la Coluna Prestes (Columna Prestes), un grupo de varios cientos de soldados liderados por el capitán Luis Carlos Prestes, llega al estado norteño de Maranhao en enero [véase Centro = Periferia (Infinitud)]. Para el fin del año, Prestes y sus hombres han cubierto casi quince mil millas, y están planeando buscar asilo político en Bolivia (Drummond, 26-47; Werneck Sodré, 29ss.). La marcha de la Coluna Prestes comenzó como una maniobra estratégica descarrilada durante una guerra civil. Ahora, se ha convertido en un símbolo de resistencia política, e incluso en una misión para educar al pueblo brasileño (Drummond, 57). La única evidencia de esta función a lo largo del año es el movimiento de esos soldados, zigzagueando y circulando por el mapa del Brasil, casi como una danza o una carrera de los seis días. Pero mientras Prestes mantiene a sus seguidores en movimiento, ellos no le preguntan a dónde los está llevando.

Entradas vinculadas

Aeroplanos, Baile, Carreras de Seis Días, Ingenieros, Resistencia; Acción *vs.* Impotencia, Individualidad *vs.* Colectividad; Centro = Periferia (Infinitud).

Referencias

Walter Benjamin, *Moskauer Tagebuch* (1926), Frankfurt, 1980.
Berliner Tageblatt.
Sérgio Buarque de Holanda, "Marinetti, homem político" (1926), en Francisco de Assis Barbosa (ed.), *Raízes de Sérgio Buarque de Holanda*, Río de Janeiro, 1989.
José Augusto Drummond, *A Coluna Prestes: Rebeldes errantes*, São Paulo, 1991.
María Carmen García-Nieto, Javier M. Donézar y Luis López Puerta, *La dictadura, 1923-1930: Bases documentales de la España contemporánea*, vol. 7. Madrid, 1973.
Hans Ulrich Gumbrecht, "'I redentori della vittoria': Über den Ort Fiumes in der Genealogie der Faschismus", en Gumbrecht, Kittler y Siegert (eds.), *Der Dichter als Kommandant: D'Annunzio erobert Fiume*, Munich, 1996.
Adolf Hitler, *Mein Kampf* (1926), Munich, 1941.
William L. Langer, *An Encyclopedia of World History*, Boston, 1980.
Theodor Lessing, "Biene und Wespe oder Bürgerlich und Romantisch" (1926), en *"Ich warfe eine Flaschenpost ins Eismeer der Geschichte": Essays und Feuilletons, 1923-1933*, Neuwied, 1986.
Heinrich Mann, *1926*, en *Sieben Jahre: Chronik der Gedanken und Vörgange*, Berlín, 1929.
Jules Romains, "Le Dictateur: Pièce en quatre actes", en *La petite illustration: Revue hebdomadaire*, 23 de octubre, 1926.
Gustav Stresemann, "Student und Staat: Rede vor dem Verein Deutscher Studenten" (Berlín, 7 de julio de 1926), en *Reden und Schriften: Politik, Geschichte, Literatur, 1897-1926*, vol. 2. Dresde, 1926.
Ernst Toller, *Russische Reisebilder* (1926), en *Quer durch: Reisebilder und Reden*, Heidelberg, 1978.
Ramón del Valle-Inclán, *Tirano Banderas* (1926), Madrid, 1978.
Nelson Werneck Sodré, *A Coluna Prestes: Análise e depoimentos*, São Paulo, 1975.

INMANENCIA = TRASCENDENCIA (MUERTE)

El reporte sobre una carrera ecuestre de saltos en el circuito de Grunewald publicado por el *Berliner-Volkszeitung* el 14 de mayo contiene un párrafo extrañamente filosófico. Bajo el título "Triunfo de la Muerte y la Vida", presenta la siguiente descripción de la Carrera Ecuestre de Saltos Alemanni, la competición más importante del día:

> Bellaco y Elogiador se alternaron en el liderazgo, delante de Rhineland y Hermes. Muerte y Vida venía último. A la altura del palco principal, Muerte y Vida había galopado hasta ocupar el cuarto puesto. Se mantuvo en esta posición hasta que alcanzaron el área estable, donde pareció que Elogiador empezaba a perder fuerza. En la recta final, Muerte y Vida empujó hacia delante, saltando la última valla junto con Rhineland, que había liderado hasta entonces, y llegó primero delante de Pericles, que en los últimos metros había pasado a Rhineland.

Mientras que ya es bastante destacable ver a Pericles compitiendo con Elogiador, el nombre "Muerte y Vida" ("Tod und Leben") es suficientemente inusual en el contexto de las competencias de equitación como para merecer una reflexión especial. ¿Cómo pueden conceptos como "Muerte" y "Vida" volverse tan populares, y tan lejanos de inspirar reverencia, como para que terminen convirtiéndose en nombre para un caballo de carreras? Una respuesta posible a esta pregunta apuntaría a un cambio que está ocurriendo en las relaciones entre Inmanencia y Trascendencia que ocupa incluso las mentes de aquellos que nunca piensan sobre filosofía o teología. Puede ser descrito como la absorción de la Trascendencia en la Inmanencia, y la simultánea reemergencia de la Trascendencia, en el contexto de una nueva fascinación con la religión. Pero habiendo sido tradicionalmente definido como un umbral entre Inmanencia y Trascendencia, la Muerte marca también el único momento en el cual es imposible distinguir el mundo de aquello que puede estar más allá de él. Así, la Muerte está en lugar de una simultaneidad paradójica que puede existir

entre Inmanencia y Trascendencia; y cuanto menos se separe Inmanencia de Trascendencia, más piensa y habla la gente acerca de la Muerte. Este concepto intrínsecamente paradójico de Muerte está ligado con frecuencia a un concepto de vida que representa él mismo la paradójica unidad de (e imposibilidad de distinguir entre) Autenticidad y Artificialidad. Siendo una paradoja potencial en sí misma, la fórmula "Muerte y Vida" es así un punto de convergencia para dos de las preocupaciones más populares y quemantes del momento [véase Trascendencia *vs.* Inmanencia, Autenticidad *vs.* Artificialidad (Vida)].

Lo que permanece difícil de explicar es la asociación particularmente fuerte entre Vida y Muerte. En *La tentation de l'Occident* (*La tentación de Occidente*), André Malraux intenta resolver este problema: "Para destruir a Dios, y después de destruirlo, el espíritu europeo borró todo lo que en sí mismo se podría oponer al hombre. Habiendo llegado a la culminación de sus esfuerzos [...] no encuentra nada más que la muerte" (Malraux, 203). La absorción de la Trascendencia en la Inmanencia sería un efecto lateral del antropomorfismo excesivo que caracteriza a la modernidad occidental. La única cosa que queda para proveer un contraste por el cual pueda ser definida la existencia humana –y pueda dársele forma a ésta– es la Muerte. Más aún, la necesidad de definir la existencia humana parece sólo crecer, en un mundo en el cual sus significados no están ya garantizados por una cosmología fundamentada trascendentalmente. Tal necesidad de experimentar los límites, y a través de ellos el significado de la existencia humana, bien podría ser la motivación para los numerosos rituales y competencias que permiten a la gente mirar a otros confrontándose con la Muerte –actividades como el boxeo, el vuelo en aeroplano, las carreras de larga distancia, el cruce a nado del Canal, las corridas de toros y el montañismo [véase Aeroplanos, Boxeo, Corridas de Toros, Resistencia, Montañismo]. Dado que los esfuerzos por escalar el pico más alto del mundo se han cobrado ya las vidas de trece personas –sin permitir un éxito definitivo– la pregunta retórica de Sir Francis Younghusband, el primer presidente del Mount Everest Committee de la Royal Geographic Society y el Alpine Club, está asumiendo una seriedad que probablemente nadie pretendió darle: "¿Por qué no dejar esto así? Con el conocimiento ahora obtenido, las necesidades de la ciencia están satisfechas. ¿No deberíamos abandonar nuestros esfuerzos?" (Younghusband, 309). A modo de respuesta, él sugiere que el escalar montañas ofrece la oportunidad de medir las propias fuerzas contra los límites de la Muerte:

> Ser hombre significa *escalar* el Monte Everest –escalarlo con sus propios pies. Ese es todo el asunto. Sólo así obtiene él ese orgullo por su proeza que da satisfacción a su alma. La vida sería una cosa pobre si siempre

> confiamos en la máquina. Estamos ya demasiado dispuestos a creer a la ciencia y a la mecánica, en lugar de ejercitar nuestros propios cuerpos y nuestro propio espíritu. Y por ello perdemos mucho de esa felicidad de la vida que trae consigo el ejercitar nuestras facultades al máximo (18ss.).

Si la muerte es el único y último horizonte con y contra el cual circunscribir la existencia humana, y si no hay un mundo "más allá" de ella, entonces la Muerte, más que ser un umbral hacia o un elemento de una esfera trascendental, se vuelve parte de la existencia humana. En un poema sobre el cadáver de un soldado muerto en acción, Fernando Pessoa se concentra en este aspecto particular de la distinción, que se está desvaneciendo, entre Inmanencia y Trascendencia:

> Gotas de sangre en su uniforme.
> Sus brazos abiertos,
> Blanco, rubio y sin vida,
> Está mirando el cielo perdido
> Con su mirada cansada y ciega.

El cielo se ha desvanecido para el joven soldado, precisamente en el momento en que él esperaba que se convirtiese en hogar para su alma –es decir, en el momento de su Muerte física. La ausencia de una esfera trascendental lleva a Pessoa a una comparación irónica entre el cuerpo del soldado y su cigarrera. La cigarrera aún puede cumplir una función –pero no queda absolutamente ninguna función para el cuerpo muerto:

> Su cigarrera
> Cae de su bolsillo.
> Su madre se la había dado.
> Pronta para ser usada
> Está la cigarrera.
> Es él el que ya no está
> Pronto para ser usado.
>
> (Pessoa, 31).

El último borrador de un poema de Rainer Maria Rilke, escrito sólo unos pocos días antes de su Muerte, el 29 de diciembre, empuja esta experiencia aún más lejos. Justo antes del fin del cuerpo físico, la Muerte está presente en el agudo dolor físico –y no hay ningún futuro existencial más allá de esta frontera:

> VEN, compañera final que reconoceré,
> Dolor sin alivio en las fibras de mi cuerpo:

Mientras me quemo en el espíritu, mira, me estoy quemando
En ti. La madera resiste mucho,
No responde a las llamas con que tú abrasas.
Pero ahora te estoy alimentando mientras me quemo en ti.
....
Puro, sin planes y libre de un futuro,
Subí a la pira de dolor,
Y no a comprar tiempo alguno
Para este corazón silencioso y exhausto.

(Rilke, 266).

Hay dos reacciones precisamente opuestas entre sí a la ausencia de Trascendencia y a la presencia de la Muerte en la vida humana. La reacción obvia (y obviamente ingenua) es una urgencia por escapar de la Muerte –o por olvidarla activamente. En la novela *Tirano Banderas* de Ramón del Valle-Inclán, uno de los personajes encarna la segunda actitud en toda su trivialidad: "Pero reconocer la fatalidad de un hecho, no apareja su inminencia. Fatal es la muerte, y toda nuestra vida se construye en un esfuerzo para alejarla" (Valle-Inclán, 250). El deseo de escapar de la Muerte, sin embargo, toma formas distintas dependiendo de si se enfoca en la angustia elemental que uno siente ante la idea de la vida llegando a su fin, o en el deseo de ser recordado por la posteridad. Entre los intelectuales españoles, la Muerte del gran arquitecto catalán Antonio Gaudí inspira la segunda de estas obsesiones. El jueves 10 de junio, mientras camina por su ruta habitual desde el lugar donde se construye la iglesia de la Sagrada Familia, a una misa al atardecer en el mismo barrio, Gaudí, de setenta y cuatro años de edad, es atropellado por un tranvía. Muere antes de que llegue cualquier ayuda médica, porque nadie le reconoce: el famoso artista es un viejo de aspecto vulgar (Gumbrecht, 847-848). Esta escena se parece a una pesadilla que se supone juega un papel crucial en los escritos literarios y filosóficos de Miguel de Unamuno. Unamuno está obsesionado con el temor de que será olvidado después de su Muerte, y siente un deseo ardiente de inmortalidad y eternidad [véase Presente = Pasado (Eternidad)]. El crítico alemán Ernst Robert Curtius considera a Unamuno uno de los filósofos más importantes de su época –precisamente porque Unamuno se mantiene apartado del paso siempre más acelerado del tiempo y el cambio históricos [véase Pasado *vs.* Presente]:

> El elemento auténtico, fuerte, impresionante en la religiosidad de Unamuno, es su anhelo de eternidad. Si esta necesidad eterna del alma ha encontrado una expresión nueva en una época caída en la "relatividad

> temporal", se lo debemos a Unamuno. Muchos de nosotros podemos no sentir tal necesidad. Pero otros asociarán un sentimiento de liberación con la voz de Unamuno, la cual, en nuestra iluminada, escéptica y sofisticada Europa, se mantiene sin dejarse impresionar por las críticas del sentido común, y los gestos de cautela de la erudición. Entre los intelectuales europeos, se considera carente de tacto hablar acerca de la muerte y la eternidad. Pero ¿no es esta represión la causa de la mayoría de nuestros sufrimientos? En esencia, el [...] hambre de eternidad de Unamuno no es más que el instinto de sobrevivencia. Él no quiere morir (Curtius, 239-240).

La otra reacción ante la ausencia de Trascendencia y la presencia de la Muerte en la existencia humana es la decisión de confrontar deliberamente a la Muerte. Esta es la actitud que T. E. Lawrence aprende a adoptar durante la guerra en Arabia: "La sangre estaba siempre en nuestras manos; teníamos licencia para ello. Herir y matar parecían dolores efímeros, tan breve y dolorosa era la vida con nosotros. Con tan grande dolor de vivir, el dolor del castigo tenía que ser impiadoso. Vivíamos por el día, y moríamos por él... Las costumbres del beduino eran duras incluso para aquellos acostumbrados a ellas, y para los extranjeros, terribles: una muerte en vida" (T. E. Lawrence, 31). Hay formas menos dramáticas, modos de clase media de hacer de la Muerte una parte de la vida. Uno puede, por ejemplo, componer meticulosas instrucciones para el manejo del propio cadáver (Crane, 11-12) [véase Cremación]. O uno puede encontrar un grupo de discusión dedicado a la Muerte, como lo hacen los amigos de Jack Dempsey, Grantland Rice, Ring Lardner y Gene Fowler:

> El exclusivo Morticians Club [...] se encontraba varias veces a la semana para discutir aspectos intrigantes de la muerte y sus efectos posteriores. Rice era el fatalista supremo; con Lardner y Fowler se pondría a hacer chistes acerca de la muerte. La alta incidencia de los que mueren lentamente, y las muertes dolorosas debido al alcohol de mala calidad les daban abundante alimento para el pensamiento cuando se sentaban a beber (Dempsey y Dempsey, 185).

El deseo de confrontar la Muerte –una obsesión para los americanos ricos– lanza a Martin Heidegger a uno de los pasajes más complejos de *Sein und Zeit* (*Ser y Tiempo*). Tratando de argumentar que la Muerte es por cierto una parte de la vida humana, Heidegger va tan lejos como para declarar que el morir y la existencia humana son coextensivos desde el punto de vista de su duración: "En realidad, el *Dasein* está muriendo a lo largo de toda su existencia" (Heidegger, 251). Este es el pensamiento que debería animar a la confrontación con la Muerte, la anticipación de la

propia Muerte en la imaginación; es también el pensamiento que debería animar a la aceptación de la facticidad de la propia Muerte. Es justo tal salto existencial complejo en el futuro lo que describe Heidegger con la metáfora "Vorlaufen in den Tod", o "arrojado hacia la muerte" (267).

Más frecuente aún que los motivos complementarios del escape y el encare de la Muerte son las asociaciones entre la Muerte (o la amenaza de la Muerte) y la satisfacción sexual. Los paisajes montañosos parecen ser el escenario estándar para tales vínculos. El héroe y el narrador en la novela de René Schickele *Maria Capponi*, por ejemplo, nunca ha sabido cuán apasionada puede ser su esposa –hasta el día primaveral en que un accidente mientras escalaban los deja atrapados a ambos en una grieta en la montaña. Aquí, no queda nada más que la espera de la Muerte y la presencia del cuerpo de ambos, que los provee mutuamente de calor [véase Montañismo]. Leni Riefenstahl declara que frenó los avances sexuales del director y el actor principal del film *La montaña sagrada* (y evitó que se matasen uno a otro o se suicidasen de frustración y celos)– pero ciertamente disfruta de los efectos erotizantes que los peligros del montañismo tienen en el trío. En contraste con ello, el poema de Bertolt Brecht "Entdeckung an einer jungen Frau" ("Descubrimiento a nombre de una joven") es una variación particularmente seria del mismo tema:

Un sobrio adiós en la mañana, una mujer
Parada sin emoción en su umbral, vista sin emoción.
Entonces me di cuenta de un mechón gris en su cabello,
Y no pude acomodar mi mente a dejarla.

Sin palabras toqué sus senos, y cuando me preguntó
Por qué yo, huésped de una noche, no quería
Irme a la mañana siguiente (ese era el arreglo),
La miré directo al rostro y dije:
Es sólo una noche más, me gustaría quedarme.
Pero usa bien tu tiempo. Lo malo es
Que estás parada aquí en el umbral.

Hablemos más rápido,
Pues casi nos olvidamos de que eres mortal.
Y el deseo silenció mi voz.

(Brecht, 160ss.)

Tal vez la fuerza de este poema –así como la de las escenas de corrida de toros en Hemingway, Montherlant y Kracauer [véase Corridas de Toros]– surja del hecho de que los autores no hacen ningún esfuerzo para expli-

car la conexión entre Muerte y satisfacción sexual. Meramente describen, a veces con meticuloso detalle, cómo la percepción de la cercanía de la Muerte dispara el deseo sexual. Por otro lado, los esfuerzos por comprender este fenómeno arrojan resultados que van de lo inconvincente a lo realmente vergonzoso. La declaración de Theodor Lessing en el sentido de que un lazo general une la Muerte al placer erótico, por ejemplo, difícilmente queda probada por el hecho de que las abejas mueren después de perder su aguijón –pues el aguijón no tiene ninguna función reproductiva (o "sexual"): "La naturaleza parece cruel a los ojos humanos sólo porque liga la muerte a la sexualidad [...] De diez mil [abejas macho], sólo una es admitida en el cielo del amor, y esto ocurre sólo cuando pierde su aguijón. En este momento, experimenta la bien conocida interconexión entre el amor y la muerte" (Lessing, "Biene und Wespe", 252, 255). Sin ulterior explicación, D. H. Lawrence hace que el personaje femenino central en su novela *The Plumed Serpent* (*La serpiente emplumada*) atribuya "la finalidad de la muerte" a un matrimonio que está basado en el indisputado dominio sexual del hombre: " ¡Ah! ¡Y qué misterio de dispuesta sumisión, de su parte, esta enorme erección implicaba! Sumisión absoluta, como la de la tierra bajo el cielo. Debajo de un absoluto que todo lo cubría. ¡Ah! ¡Qué matrimonio! ¡Qué terrible, y qué completo! Acabando con la muerte, y aún así, más que la muerte" (Lawrence, 332-333) [véase Masculino *vs*. Femenino]. Walter Benjamin ofrece una tesis particularmente alusiva sobre el lazo entre satisfacción sexual y Muerte:

> La satisfacción sexual libera al hombre de su secreto, que está no en la sexualidad, sino en la satisfacción –y que acaso puede ser separado de él (nunca resuelto) sólo en esta satisfacción. Puede ser comparado esto con las cadenas que le mantienen unido a la vida. La mujer las corta, y el hombre se vuelve libre para morir, porque ha perdido su secreto. Esto le permite renacer. Y así como su amante lo libera del hechizo de su madre, así la mujer literalmente lo libera de la Madre Tierra. La mujer es la partera que corta el cordón umbilical que el secreto de la naturaleza ha construido (Benjamin, 140-145).

La reflexión de Benjamin es tan pretenciosa como poco clara (Ritter). Pues ¿cuál podría ser el secreto del que los hombres se liberan a través de la satisfacción sexual? ¿Por qué tal libertad recientemente adquirida los libera para su Muerte? ¿Y por qué la liberación para la Muerte sería una condición para el nacimiento de una nueva vida?

Generalmente se da por sentado que la proximidad de la muerte aumenta la intensidad de la vida. Los autores se refieren a esta experiencia como a un hecho que no requiere mayor explicación: "La corrida de toros –objeto a veces de escarnio, y a veces de hiperbólicas alabanzas que

la consideran atributo nacional, como a un himno o una bandera– debe su reputación a la emoción, porque la muerte está presente en ella" (*Blanco y Negro*, 80). En la épica de trincheras de Ernst Jünger, el mismo motivo está desarrollado retóricamente bajo la obvia influencia del discurso de Nietzsche sobre la intoxicación dionisíaca:

> Todo el mundo está borracho sin vino, cada uno viviendo en un mundo diferente, fabuloso. Todas las leyes usuales parecen haber sido superadas [*aufgehoben*], y nos hallamos en un sueño febril de realidad intensificada –en otro círculo de la ley, en otro círculo de la humanidad, que es en sí mismo otro círculo de la naturaleza. Manojos de líneas sombrías zumban por el aire. La atmósfera, que ha sido sacudida por la poderosa presión de aire de una explosión, hace que los objetos en nuestro campo visual tiemblen y bailen como imágenes en una película centelleante (Jünger, 108).

La descripción que hace Adolf Hitler de los mismos campos de batalla de la Gran Guerra va más allá de lo dionisíaco. Él encuentra una situación en la cual la intensificación de la vida a través de la Muerte se convierte en miedo, y el miedo a la Muerte se convierte a su turno en un estado supremo de Sobriedad:

> Pero el romance de la batalla se había convertido en horror. El entusiasmo se debilitaba gradualmente, y la alegría exuberante era ahogada por el miedo a la muerte. Llegó el momento en el que todo el mundo se sintió escindido entre el instinto de autoconservación y la voz del deber... Esta lucha ya había sido decidida para mí durante el invierno de 1915-1916. Mi voluntad finalmente se había convertido en amo. Mientras que al principio había sido capaz de unirme a la tormenta con risa y exuberancia, ahora estaba silencioso y determinado (Hitler, 181) [véase Sobriedad *vs.* Exuberancia].

La silenciosa determinación puede muy bien ser el último nivel del entusiasmo. Emerge del encuentro entre vida y Muerte, pero también distancia a la individualidad de la vida y de la Muerte: "Nuestro intoxicante de hoy será el vino; mañana será el poder. Mañana nos convertiremos en jueces estrictos sobre la vida y la muerte. Tener la vida y la muerte en las manos hace que un hombre se sienta orgulloso" (Jünger, 49) [véase Masculino *vs.* Femenino]. En este pasaje Jünger habla de detentar el poder acerca de la vida y la muerte de otros; pero el determinar acerca de la propia vida y Muerte inspira el mismo respeto y genera la misma sensación de sobria intensidad. En *Murder of Roger Ackroyd* (*El asesinato de Roger Ackroyd*), de Agatha Christie, el traicionero narrador alcanza el último grado de autosatisfacción y respeto por sí mismo cuando decide suici-

darse para evitar que su hermana Caroline sufra la cruel desilusión de enterarse de que él es un criminal: "Bueno, ella nunca sabrá la verdad. Hay... un camino para evitarlo... no me gustaría que Caroline lo supiese. Ella me quiere mucho, y además, es orgullosa... Mi muerte será un dolor para ella, pero el dolor pasa" (Christie, 311-312). Raramente es alguna vez tan tolerante un político comunista con un contrarrevolucionario, como lo es Leon Trotsky con Sergei Esenin en un ensayo que escribe poco después del suicidio del segundo:

> La aspereza de la realidad lo derrotó. El 27 de diciembre de 1925 él admitió su inferioridad, sin provocación ni reproche... Nuestra época es amarga, tal vez la más amarga de la historia de la autodenominada humanidad civilizada. Nacido en esta década, el revolucionario está poseído por un patriotismo fanático. Esenin no era un revolucionario. El autor de "Pugachov" y de "La Balada del 26" era el más intimista de los poetas líricos. Y nuestra época no es una época lírica. Esta es la principal razón por la que Sergei Esenin, voluntariamente y antes de que su tiempo llegase, nos abandonó a nosotros y a su época (Toller, 163-164).

Tratando de descubrir analogías entre la vida humana y la vida animal, Theodor Lessing está ansioso por dar al suicidio alguna legitimidad ética. Una vez más. Sin embargo, las analogías resultan muy problemáticas: "'Qui potest mori, non potest cogi'. 'Invencible es aquel que sabe cómo morir'. La autodestrucción y el suicidio [...] existen también en la naturaleza. El zorro corta con sus dientes su propia pata para escapar de la trampa de acero. Si es necesario, el escorpión vuelve su aguijón venenoso contra sí mismo" (Lessing, 257).

Por comparación, los psicoanalistas parecen poco interesados en todos estos esfuerzos por aclarar los conceptos de Inmanencia y Trascendencia, Autenticidad y Artificialidad, Muerte y Vida. Refiriéndose a un ensayo de Sigmund Freud titulado "Zeitgemässes über Krieg und Tod" ("Reflexiones contemporáneas sobre la guerra y la muerte"), el psiquiatra danés August Staerke explica cómo algunas religiones, tratando de entendérselas con el miedo a la muerte, han declarado que existe una identidad entre Muerte y vida, igual que lo hacen algunas visiones modernas:

> Incluso las sociedades civilizadas, en las que el fenómeno religioso es mucho más complejo, comparten algunas de las aproximaciones de las sociedades primitivas en su manejo del miedo a la muerte. Estas aproximaciones tienen que ver, sobre todo, con el hecho físico de la muerte. Como compensación, las sociedades civilizadas establecen y hacen plausibles ciertos tabúes de higiene y limpieza. La adherencia a tales prescripciones

> toma el lugar del miedo a la muerte. Un enfoque alternativo está en definir a la muerte como vida eterna –y por ello, esencial– (Staerke, 101).

A instancias de Sigmund Freud, el ensayo de Staerke, con su interpretación funcional de la paradoja de la Muerte-y-vida, gana un premio a la investigación y la práctica psicoanalítica (*Almanach*, 93). Esto es bastante asombroso, porque, simultáneamente, Freud mismo comienza un ensayo sobre la Muerte, la vida, y la sexualidad el cual –en lugar de adoptar un enfoque funcional– es de hecho una re-mitologización. El psicoanálisis, dice,

> deriva todos los procesos mentales (aparte de la recepción de estímulos exteriores) del juego combinado de fuerzas, que se apoyan o inhiben unas a otras, se combinan unas con otras, entran en compromisos mutuos, etc. Todas estas fuerzas son originalmente de la naturaleza de los *instintos* [...] La especulación teórica lleva a la sospecha de que hay dos instintos fundamentales que están ocultos detrás de los instintos manifiestos del ego y del objeto: son (a) Eros, el instinto que lucha por una unión cada vez más estrecha, y (b) el instinto de destrucción, que lleva a la disolución de lo que está vivo. En el psicoanálisis, a la manifestación de la fuerza de Eros se le da el nombre de "libido" (Freud, 265).

Entradas vinculadas

Aeroplanos, Boxeo, Corridas de Toros, Cremación, Montañismo, Resistencia; Autenticidad *vs.* Artificialidad, Inmanencia *vs.* Trascendencia, Masculino *vs.* Femenino, Presente *vs.* Pasado, Sobriedad *vs.* Exuberancia; Autencitidad = Artificialidad (Vida), Presente = Pasado (Eternidad).

Referencias

Antología de Blanco y Negro, 1891-1936, vol. 9, Madrid, 1986.
Walter Benjamin, *Einbahnstraße* (1926), en *Gesammelte Schriften*, vol. 4, part. 1 Frankfurt, 1972.
Berliner Volks-Zeitung.
Bertolt Brecht, "Entdeckung an einer jungen Frau" (1926), en *Gesammelte Werke*, vol. 8, Frankfurt, 1967.
Agatha Christie, *The Murder of Roger Ackroyd*, Londres, 1926.
Hart Crane, *White Buildings*, Nueva York, 1926.
Ernst Robert Curtius, "Unamuno" (1926), en *Kritische Essays zur europäischen Literatur*, Berna, 1950.
Jack Dempsey y Barbara Piattelli Dempsey, *Dempsey*, Nueva York, 1977.
Sigmund Freud, "Psycho-Analysis" (1926), en *The Standard Edition of the Complete Psychological Works*, vol. 20, Londres, 1959.
Hans Ulrich Gumbrecht, *Eine Geschichte der spanischen Literatur*, Frankfurt, 1990.

Martin Heidegger, *Sein und Zeit* (escrito en 1926, publicado en 1927), Tübingen, 1984.
Adolf Hitler, *Mein Kampf* (1926), Munich, 1941.
Internationaler Psychoanalytischer Verlag, *Almanach für das Jahr 1926*, Viena, 1926.
Ernst Jünger, *Feuer und Blut: Ein kleiner Ausschnitt aus einer grossen Schlacht* (1926), Hamburgo, 1941.
D. H. Lawrence, *The Plumed Serpent*, Londres, 1926.
T. E. Lawrence, *The Seven Pillars of Wisdom* (1926), Nueva York, 1936.
Theodor Lessing, "Spinne und Fliege" (1926), "Biene und Wespe oder Bürgerlich und Romantisch" (1926), en *"Ich warfe eine Flaschenpost ins Eismeer der Geschichte": Essays und Feuilletons, 1923-1933*, Neuwied, 1986.
Henri de Montherlant, *Les Bestiaires*, París, 1926.
Fernando Pessoa, "O menino da sua mãe" (1926), en *Poesia*, Río de Janeiro, 1959.
Rainer Maria Rilke, *Werke in drei Bänden*, vol. 2, Frankfurt, 1966.
Henning Ritter, "Thinking Incognito: On Walter Benjamin", *New Literary History* 27, núm. 4 (otoño 1996): 595-604.
René Schickele, *Maria Capponi*, Munich, 1926.
August Staerke, "Geisteskrankheit und Geellschaft", en Internationaler Psychoanalytischer Verlag, *Almanach für das Jahr 1926*, Viena, 1926.
Ernst Toller, *Russische Reisebilder* (1926), en *Quer durch: Reisebilder und Reden*, Heidelberg, 1978.
Ramón del Valle-Inclán, *Tirano Banderas* (1926), Madrid, 1978.
Francis Younghusband, *The Epic of Mount Everest*, Londres, 1926.

MASCULINO = FEMENINO (PROBLEMA DE GÉNERO)

La licencia para hablar acerca de prácticas sexuales que difieran de la necesidad biológica de reproducirse depende de ocupar una cierta perspectiva, desde la cual éstas aparecen como anomalías. A medida que la homosexualidad masculina se convierte en un tema crecientemente popular, la premisa que subyace a la discusión sostiene que el amor entre hombres borra la distinción entre Masculino y Femenino, que es vista como natural. Un emblema favorito para las formas masculinas del Problema de Género es el torero, cuya confrontación con las fuerzas salvajes de la naturaleza conjunta paradójicamente el valor tradicionalmente masculino de la proeza física y el atributo tradicionalmente femenino de la inferioridad física [véase Corridas de Toros, Masculino *vs.* Femenino]. Pese a la complejidad de este emblema, la imaginación popular representa estereotípica y obsesivamente al hombre homosexual como afeminado. En la novela *Tirano Banderas*, de Ramón del Valle-Inclán, un personaje homosexual –el embajador español en una pequeña república latinoamericana– está construido a través de la lógica simple de reemplazar atributos supuestamente masculinos por sus opuestos femeninos:

> El Excelentísimo Señor Don Mariano Isabel Cristino Queralt y Roca de Togores, Barón de Benicarlés y Maestrante de Ronda, tenía la voz de cotorrona y el pisar de bailarín. Lucio, grande, abobalicado, muy propicio al cuchicheo y al chismorreo, rezumaba falsas melosidades: le hacían rollos las manos y el papo: Hablaba con nasales francesas y mecía bajo sus carnosos párpados un frío ensueño de literatura perversa: Era un desvaído figurón, snob literario, gustador de los cenáculos decadentes, con rito y santoral de métrica francesa (Valle-Inclán, 29) [véase Baile, Autenticidad *vs.* Artificialidad, Silencio *vs.* Ruido].

La misma lógica binaria de sustitución es evidente en la descripción del amante del embajador (un joven torero, por supuesto), que es caracterizado a través de una serie de cosas que unos agentes de policía encuen-

tran en su casa: "Un paquete de cartas. Dos retratos con dedicatoria. Un bastón con puño de oro y cifras. Una cigarrera con cifras y corona. Un collar. Dos brazaletes. Una peluca con rizos rubios, otra morena. Una caja de lunares. Dos trajes de señora. Alguna ropa interior de seda, con lazadas" (69). Otra característica de la discusión sobre la homosexualidad es la restricción narrativa de acuerdo con la cual un miembro de una pareja puede aparecer como "verdaderamente" homosexual, mientras que el otro es visto como persiguiendo un interés no sexual a través de la relación. No sólo se asume que el miembro originalmente "heterosexual" de la pareja deriva una considerable ventaja económica de su consentimiento; también usa regularmente la ilegalidad y la mala reputación social que tiene la homosexualidad para extorsionar a su amante. Cuando el torero joven habla al embajador español sobre la batida policial en su casa que arrojó evidencia acerca de la relación de ambos, el diplomático asume inmediatamente que su amante desea extorsionarlo para sacarle más dinero: "–Currito, ¡eres un canalla! Todo esto son galerías tuyas para sacarme dinero, y me estás atormentando. '¡Isabelita, ¿ves estas cruces? Te hago juramento por lo más sagrado'. El Barón repitió, temeroso –'¡Eres un canalla!" (219).

Los novelistas, igual que los sistemas legales, basan sus descripciones de la homosexualidad masculina en la premisa de que existen múltiples asimetrías entre los dos miembros de la pareja. En el juicio del asesino masivo Friedrich Haarmann, los jueces simplemente no pueden ni imaginar que Haarmann diese libremente la ropa de sus víctimas a su amigo Hans Grans, y que Grans no lo presionase en modo alguno con amenazas directas o indirectas [véase Crimen]. En *Lebenslauf des Boxers Samson-Körner* (*La vida del boxeador Samson Körner*), de Bertolt Brecht, el cocinero homosexual Jeremiah Brown fuerza a un polizonte en un trasatlántico a que le pague por sus silencio y complicidad con favores sexuales diarios [véase Trasatlánticos]. Aún en aquellos raros casos en los que las relaciones homosexuales aparecen como (al menos, temporariamente) basadas en el afecto mutuo, hay siempre un punto de inflexión dramático, cuando uno de los amantes descubre –o admite– su "verdadera" orientación heterosexual. En la obra de Egon Erwin Kisch *Die Hetzjagd* (*La cacería*), Alfred Redl, el director del servicio de inteligencia austro-húngaro, deja la ciudad durante un largo periodo, durante el cual su amante Stefan Hromadka concibe el proyecto de casarse con una joven maestra llamada Franzi Mittringer. Aunque Kisch describe a Stefan y Franzi como sorprendentemente comprensivos para con los sentimientos de Redl, la pareja "legítima", de modo muy natural –y muy cruel– sugiere que Redl pague los costos legales que insume su boda. La trama confirma luego la imagen generalmente aceptada del amor homosexual, aún cuando Kisch termine presentando a Redl como un héroe trágico. Prometiendo a Stefan

regalos lujosos y promociones militares insospechadas, Redl se las arregla para comprar de nuevo el afecto de su amante durante un breve tiempo [véase Automóviles]. Mientras tanto, sin embargo, se ha vuelto evidente que el servicio secreto ruso, que sabe de la homosexualidad de Redl, lo ha forzado a asumir el papel de doble agente. Cuando la policía austríaca lo confronta con las evidencias de su traición, Redl se suicida, dejando el camino despejado para el matrimonio entre Stefan y Francis.

Ningún enfoque de la homosexualidad masculina cuestiona jamás la asunción de que se trata de una "anomalía" que, de una u otra forma, debe ser reprimida por el bien de la sociedad. Habiendo tocado el fondo de la jerarquía social de Buenos Aires, Silvio Astier, el protagonista de dieciséis años de la novela de Roberto Arlt *El juguete rabioso,* comparte una habitación en un asilo con un hombre mugriento, de edad indefinida, que le confiesa que está atormentado por el deseo de convertirse en una mujer. A modo de disculpa, explica que viene de una familia rica, pero que fue "pervertido" a la práctica homosexual por un profesor particular. El doble mensaje del novelista es inambiguo: los homosexuales son afeminados, y nadie ha nacido homosexual. Una vez que Silvio Astier ha establecido una relación jerárquica con su nuevo conocido probándole su superior fuerza física, puede permitirse tomar un tono menos agresivo en su conversación: "¿Por qué no se va a lo de algún médico... algún especialista en enfermedades nerviosas?" (Arlt, 93). Tales condescendientes recomendaciones de tratamiento médico o psicológico son las reacciones más "tolerantes" que los homosexuales pueden esperar de los estratos más iluminados de la sociedad. En su *Almanach* del año 1926 –junto a ensayos de Sigmund Freud, Thomas Mann, Herman Hesse, Stefan Zweig y otros –el Internationaler Psychoanalytischer Verlag publica un artículo del Dr. Oskar Fischer, un pastor de Zurich, que ofrece instrucciones detalladas de educación sexual, desde una perspectiva que es sorprendentemente similar a la de Silvio Astier en la novela de Arlt:

> Muchos padres no tienen una idea clara acerca de cuánta infelicidad produce la desviación sexual. Si sólo supiesen acerca de los sufrimientos de tantos homosexuales, sádicos, masoquistas, fetichistas, y otros pervertidos sexuales, y si comprendiesen cuán cercanamente relacionados están el deseo sexual patológico y la incapacidad para amar a una pareja apropiada, con severas enfermedades psíquicas, y con las así denominadas enfermedades nerviosas, se sorprenderían de su propia falta de interés en este campo enormemente importante. El desarrollo de una sexualidad que esté de acuerdo, por un lado, con los estándares éticos más altos, y por otro, con las funciones biológicas de la raza humana, debe estar entre las metas más altas de nuestra educación (Fischer, 105-106).

En su confiada certeza, esta afirmación de "normalidad" relaciona la reproducción biológica y la "normalidad" sexual con el bienestar del individuo, con la excelencia moral e intelectual, y mediada por el amor de Dios, incluso con una cosmología fundada en la religión. Pero los retratos del amor homosexual que parecen venir desde una perspectiva interna (retratos que siempre son indirectos) van en general acompañados por una suspensión de la certeza cognitiva y por complicados episodios de introspección. En la narración de Thomas Mann "Unordnung und frühes Leid" ("Desorden y Dolor Precoz"), el Dr. Cornelius, un profesor de historia, siente una afección casi edípica por su hija de cinco años, Lorchen: "Ella le pertenece innegablemente. Ella disfruta conscientemente de la profunda ternura con la cual él abraza su pequeño cuerpo (una ternura que, como todos los sentimientos profundos, oculta cierta tristeza) y del amor que brilla en los ojos de él cuando besa su mano de hada, o su adorada frente, con su intricado entrelazamiento de venitas azules" (Mann, 496). De un modo algo vago, sin embargo, Cornelius sabe que este amor por su hija socava su rigor intelectual como historiador. Pues si la historia registra los cambios constantes que constituyen la vida humana en toda su complejidad, el amor incondicional del profesor por Lorchen es un sentimiento que permanece intocado por tales transformaciones permanentes:

> En su amor por su pequeña hija, su naturaleza conservadora y su sentido de eternidad han encontrado un refugio ante la dolorosa época actual. El amor de un padre, una niña junto al seno de su madre –¿no son esas cosas algo intemporal, y por lo tanto supremamente sagrado y hermoso? A pesar de todo Cornelius, reflexionando estos asuntos en la oscuridad, vislumbra algo en su amor que no está del todo bien. Desde un punto de vista teórico–, por el bien de la ciencia, admite silenciosamente esto. Hay un motivo que subyace a su amor, inherente a su naturaleza misma. El motivo es la animosidad: hacia la historia del momento presente, que aún está tomando forma, y por tanto no historia en absoluto; y en nombre de la historia verdadera, que ya ha ocurrido –es decir, la muerte (498) [véase Presente *vs*. Pasado (Eternidad)].

Mann nunca permite que las reflexiones de Cornelius excedan los límites de este monólogo interior altamente académico. Pero ¿hay algo más detrás de la afección paternal que una resistencia al cambio histórico? El relato sugiere que Cornelius tiene un interés por los jovenes bien parecidos, particularmente por su empleado Xaver Kleinsgütl –descrito como "sin sombrero, sin importar el clima, llevando una larga camisa sugestivamente adornada con un cinturón de cuero" (491) [véase Estrellas]– y por un estudiante de ingeniería llamado Max Hergesell, a quien los hijos

adolescentes del profesor han invitado a una fiesta con baile que organizan: "Un joven exhibiendo una considerable pechera de su camisa blanca y una corbatita negra de lazo... Lindo como una pintura, con su pelo oscuro y sus mejillas rosadas –afeitadas, naturalmente, pero mostrando una sombra de barba" (p. 505) [véase Ingenieros, Gramófonos]. Mientras el profesor da un paseo, para escapar de la casa ruidosa y planear su próxima lectura, Hergesell, tratando de complacer a sus anfitriones, baila con la pequeña Lorchen. Cuando Cornelius regresa, ella está tan alborotada con su amor infantil por el joven que, aunque hace tiempo que pasó la hora en que acostumbra acostarse, no puede dormirse; ella está llorando sobre su almohada, con dos asistentes paradas a su lado sin poder hacer nada. Solo Kleinsgütl entiende la situación. Le pide a Hergesell que venga a la guardería, y el narrador destaca que el padre está casi tan impresionado por la apariencia del joven como lo está su hija: "Max Hergesell se acercó a la cuna de Lorchen, llevando su traje de fiesta, con su sombra de barba y sus elegantes ojos oscuros, obviamente feliz de estar jugando el papel de caballero y príncipe de cuento de hadas, como diciendo: '¡Aquí estoy! Ahora, todos los deseos están cumplidos y todas las lágrimas cesarán!' Cornelius estaba casi tan conmovido como la misma Lorchen" (520). Sin saberlo, él está doblemente celoso y doblemente satisfecho: celoso por la ilusión infantil de Lorchen con Hergesell, y por el gesto amistoso de Hergesell hacia Lorchen; satisfecho por la impresionante apariencia de Hergesell y por su calma influencia sobre la niña y su angustia. El profesor está lleno, por un momento, de una extraña ambivalencia: "El joven Hergesell se apoya en las barandas de la cuna y conversa, más para el oído del padre que para el de la niña, pero eso Lorchen no lo sabe –y los sentimientos del padre hacia él son una mezcla extraordinaria de gratitud, incomodidad y odio" (521). Momentos más tarde, el mundo regresa a su frágil estado de orden. Cornelius se ha persuadido de que la distancia que Lorchen, al dormirse, está tomando respecto a Hergesell, es comparable con la suya propia respecto del joven: "¡Qué bueno", se dice a sí mismo, "que ella se hunda más profundamente en el olvido con cada respiración! Pues para los niños la noche que separa un día del siguiente es como un abismo. Seguramente, para mañana el joven Hergesell será un mero sueño, incapaz de echar oscuridad sobre su pequeño corazón" (522).

Esta convergencia de una atracción homosexual implícita con el tema de la pérdida y recuperación de una precaria certeza intelectual no es para nada exclusiva del relato de Mann. Habiendo pasado el verano anterior con Salvador Dalí, y sintiendo un creciente deseo físico por él, Federico García Lorca publica una larga y compleja oda a su amigo en el número de abril de la *Revista de Occidente* (Etherington-Smith, 62ss.). No contiene referencias abiertas a las ansias homosexuales del poeta, sino que desde el comienzo está lleno de imágenes de geometría, medida y un

orden transparente: "Una rosa en el alto jardín que tú deseas. / Una rueda en la pura sintaxis del acero" (García Lorca, 618). Gradualmente, el lector se da cuenta de que este motivo apunta a algo que se ha perdido y se necesita urgentemente:

Un deseo de formas y límites nos gana.
Viene el hombre que mira con el metro amarillo.
Venus es una blanca naturaleza muerta
y los coleccionistas de mariposas huyen.

(García Lorca, 619)

La admiración de Lorca por Dalí el pintor –y por Dalí el amado que no responde a su amor, aunque tampoco lo rechaza– es manifestado como el elogio de un artista que, en lugar de fingir que ha encontrado la certeza, nunca renuncia a su búsqueda de signos de orientación y límites, y que sigue completamente consciente de la infinitud de esta búsqueda:

¡Oh Salvador Dalí, de voz aceitunada!
No elogio tu imperfecto pincel de adolescente
ni tu color que ronda la color de tu tiempo,
pero alabo tus ansias de eterno limitado.
...
Canto tu bello esfuerzo de luces catalanas,
tu amor a lo que tiene explicación posible.
Canto tu corazón astronómico y tierno

(García Lorca, 619-621)

Desde un punto de vista temático, ningún texto puede ser más diferente de "Unordnung und frühes Leid" de Mann y la "Oda a Salvador Dalí" de García Lorca, que *Seven Pillars of Wisdom* (*Los siete pilares de la sabiduría*) de T. E. Lawrence, un voluminoso recuento sobre los efectos de la Gran Guerra en Arabia. Sin embargo, el tema del deseo sexual prohibido acompañado por una crisis de la certeza cognitiva da un marco interpretativo a este texto –un marco que va más allá del objetivo de su densa referencialidad histórica [véase Incertidumbre *vs.* Realidad]. El libro está dedicado a un ser amado para quien Lawrence quiso ganar la libertad, y que ha muerto:

Yo te amaba, y por ello atraje a mis manos a estas mareas de hombres
y escribí mi deseo con estrellas a través del cielo
para ganar tu Libertad, la casa digna, la de los siete pilares,

y que tus ojos pudieran brillar para mí
cuando llegásemos.
...
Amor, el cansado de andar, marchó a tientas hasta tu cuerpo, nuestro breve salario,
nuestro por el momento.
Antes que la suave mano de la tierra explorara tu forma, y los ciegos gusanos engordasen de
tu substancia

(Lawrence, 5)

Esta alusión nunca es completamente aclarada en los cientos de páginas de la narración de Lawrence. Sólo el primer parágrafo del breve epílogo puede cerrar el paréntesis abierto:

> Damasco no había parecido una vaina para mi espada cuando desembarqué en Arabia; pero su captura reveló el fin de mi mayor brote de acción. El motivo más fuerte de ésta había sido siempre uno personal, no mencionado aquí, pero presente para mí, pienso, cada hora a lo largo de estos dos años. Las penas y alegrías de la acción podrán levantarse, como torres, en medio de mis días; pero, fluida como el aire, esta urgencia escondida se volvía a formar, para constituirse en el elemento persistente de la vida, casi hasta el final. Este motivo había muerto, antes de que llegáramos a Damasco (661).

En un nivel íntimo, Lawrence escribe explícitamente acerca de las prácticas homosexuales. Lo hace, sin embargo, bajo la licencia de la comprensión convencional de que, en la situación específica de la guerra, tales prácticas son un sustituto inevitable de los contactos heterosexuales:

> El cuerpo era demasiado basto como para sentir el extremo de nuestras penas y alegrías. Por tanto, lo abandonamos como un deshecho: lo dejamos debajo nuestro para poder seguir adelante, un simulacro de respiración, en su propio nivel, sin ayuda, sujeto a influencias respecto a las cuales, en tiempos normales, nuestros instintos se habrían resistido. Los hombres eran jóvenes y rudos; y la carne y la sangre calientes reclamaban su derecho en ellos, y atormentaban sus vientres con extrañas ansias. Nuestras privaciones y peligros aumentaban este calor viril, en un clima tan deteriorado como se pueda concebir. No teníamos lugares cerrados en los que poder estar solos, ni ropas gruesas para cubrir nuestra naturaleza. El hombre vive cándidamente con el hombre en todos los momentos... Más tarde, alguien... juraba que dos amigos estremeciéndose juntos en la permisiva

> arena, con miembros íntimamente calientes en el abrazo supremo, encontraban allí escondidos en la oscuridad un coeficiente sensual de la pasión mental que estaba fundiendo nuestras almas y espíritus en la llama de un esfuerzo común (30).

Además de lo que es abiertamente expresado en estas sentencias, está el esfuerzo del narrador para distanciarse de su contenido, que da al texto una fuerte tensión sexual. Esta distancia encuentra su complemento y su confirmación en su incapacidad para comprometerse en lo que ve como el "absolutismo" y la "superficialidad" del contacto corporal (una incapacidad que no caracteriza a los cuerpos masculinos):

> Poner mi mano en una cosa viva era una profanación; y me hacía temblar si me tocaban o manifestaban interés en mí demasiado rápido. Ésta es una repulsión atómica, como la intangibilidad de un copo de nieve. Mi opción habría sido la opuesta si mi cabeza no me hubiese tiranizado. Tenía ansias del absolutismo de las mujeres y los animales, y más me lamentaba cuando veía un soldado con una niña, o un hombre acariciando un perro, porque era mi deseo ser así de superficial y perfecto (563).

Sea cual sea la causa de esta inhibición, genera un deseo de certeza y seguridad: "Estaba mi deseo de gustar –tan fuerte y nervioso que nunca pude abrirme amistosamente a otro. El terror al fracaso en un esfuerzo tan importante me hacía encogerme antes de intentarlo; además, estaba el estándar; pues la intimidad misma parecía avergonzante, excepto que el otro pudiese dar la respuesta perfecta, en el mismo lenguaje, siguiendo el mismo método, por la misma razón" (563). Todo lo que queda es una pasión excesivamente sofisticada que intensifica el deseo en lugar de satisfacerlo: es el placer que halla el narrador en verse a sí mismo reflejado en otra mente cuya curiosidad aún no ha sido despertada. "Había una atracción especial en los comienzos, que me llevaba a un eterno emprendimiento por liberar mi personalidad de excrecencias y proyectarla en un medio fresco, que mi curiosidad por ver su sombra desnuda pudiese ser alimentada. El sí mismo invisible parecía reflejarse con mayor claridad en el agua quieta de la mente –todavía no curiosa– de otro hombre" (566).

En contraste con tales complejidades discursivas y psicológicas, la homosexualidad femenina tiene la ligereza de un fenómeno al que se permite existir en la medida en que no requiera un reconocimiento explícito, y que puede incluso ser reconocido en la medida en que se presenta como episódico o transitorio. Por ejemplo, los admiradores masculinos de Josephine Baker no están realmente impresionados al verla estrechamente abrazada por una mujer vestida con un frac (Kessler, 456). Cualquiera puede obtener información detallada acerca de la ubicación de los

bares y los sitios de encuentro de lesbianas en ciudades como Berlín o en París (von Soden y Schmidt, 160ss.). Los elementos pictóricos de sus avisos periodísticos son completamente inambiguos [véase Bares], y los tratados pedagógicos progresistas recomiendan tolerancia hacia las relaciones sexuales entre mujeres jóvenes –en la medida en que tales relaciones son meras sendas secundarias con relación a la vía "natural" hacia la heterosexualidad: "Debemos hablar abiertamente acerca de la clase de amistad que es tan importante entre chicas de esa edad. Y no fingiremos que no se trata nada más que del intercambio de secretos inofensivos. Estas chicas saben perfectamente bien lo que está pasando; sólo no saben qué significa. Es nuestro deber explicarles que no es ni un crimen horrible ni un vicio interesante. No es más que un desvío" (Kaus, 361).

Entradas vinculadas

Automóviles, Corridas de Toros, Crimen, Estrellas, Gramófonos, Ingenieros; Autenticidad *vs.* Artificialidad, Incertidumbre *vs.* Realidad, Masculino *vs.* Femenino, Silencio *vs.* Ruido, Sobriedad *vs.* Exuberancia; Presente = Pasado (Eternidad).

Referencias

Roberto Arlt, *El juguete rabioso* (1926), Madrid, 1985.

Bertolt Brecht, *Der Lebenslauf des Boxers Samson Corner* (1926), en *Gesammelte Werke*, vol. 2, Frankfurt, 1967.

Judith Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, Nueva York, 1990.

Meredith Etherington-Smith, *The Persistence of Memory: A Biography of Dalí*, Nueva York, 1993.

Oskar Fischer, "Elternfehler in der Erziehung der Sexualität und Liebe", en Internationales Psychoanalytischer Verlag, *Almanach für das Jahr 1926*, Viena, 1926.

Federico García Lorca, "Oda a Salvador Dalí" (1926), en *Obras completas*, Madrid, 1971.

Gina Kaus, "Wie ein Mädchenbuch aussehen sollte" (1926), en Anton Kaes (ed.), *Weimarer Republik: Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur, 1918-1933*, Stuttgart, 1983.

Harry Graf Kessler, *Tagebücher*, 1918-1937, Frankfurt, 1961.

Egon Erwin Kisch, *Die Hetzjagd: Eine tragikomödie in fünf Akten des K.u.K. Generalstabs*, en *Hetzjagd durch die Zeit*, Berlín, 1926.

T. E. Lawrence, *The Seven Pillars of Wisdom*, (1926), Garden City, Nueva York, 1936.

Thomas Mann, "Unordnung und frühes Leid" (1926), en *Sämtliche Erzählungen*, Frankfurt, 1963.

Ramón del Valle-Inclán, *Tirano Banderas* (1926), Madrid, 1978.

Kristine von Soden y Maruta Schmidt (eds.), *Neue Frauen: Die zwanziger Jahre*, Berlín, 1988.

PRESENTE = PASADO
(ETERNIDAD)

El futuro es absorbido a menudo en un Presente que parece estar más allá de sí mismo. Pero éste no es el único cambio que está ocurriendo en las estructuras temporales cotidianas [véase Presente *vs.* Pasado]. De modo similar, la distinción entre Pasado y Presente corre el riesgo de desaparecer, debido a que el proceso en el cual cada Pasado es reemplazado por un nuevo Presente parece haberse acelerado de modo tan dramático que los modos individuales de pensar y los modos colectivos de vivir no pueden ya adaptarse entre sí:

> Las perspectivas del hombre no son hoy tan rosadas como para que éste pueda ignorar cualquier modo de mejorarlas. Ha hecho en los últimos una serie de cambios en sus costumbres y formas de vida, parcialmente con intención, parcialmente por accidente. Estos cambios están involucrando tan amplios cambios subsiguientes, que es probable que el futuro razonablemente cercano vea una reorganización casi completa de nuestras vidas, tanto en los aspectos íntimos como en los públicos. El hombre mismo está cambiando, junto con sus circunstancias; ha cambiado en el pasado, es cierto, pero acaso nunca tan rápidamente. No es conocido que sus circunstancias hayan jamás cambiado tanto o tan repentinamente en el pasado, con peligros psicológicos, así como económicos, sociales, y políticos. Lo repentino de estos cambios nos amenaza (Richards, 15).

Cambios de tal rapidez causan dolor, y a veces llevan a situaciones en las cuales el Pasado, en lugar de haber sido dejado atrás, ronda el Presente. La gente se refiere a la rapidez y profundidad de los cambios con palabras que a menudo son reservadas para eventos importantes. Pero el cambio histórico permanece como un cuasi-evento, debido, paradójicamente, a que su ritmo acelerado previene que sea conceptualizado e interpretado –al menos con las fórmulas y en los géneros artísticos tradicionales: "Llevará treinta o más años antes de que estas asombrosas transformaciones de nuestros valores morales e intelectuales sean trans-

formadas en la moneda corriente de nuestras interacciones cotidianas" (Blei, 402).

Sólo hay un manojo de tipos de comportamiento y papeles profesionales que están sincronizados con este nuevo ritmo: los reporteros, que reemplazan la interpretación por mera percepción superficial; los inversores en la bolsa, que no poseen nunca el objeto de su mediación; los movimientos rápidos y perpetuos de un bar o taberna al siguiente –un movimiento que, cuando es sostenido, previene el estancamiento y la adicción al alcohol. Todas esas actividades, trabajando en conjunto, parecen empujar la vida al nivel de una superficie coloreada [véase Bares, Reporteros, Autenticidad *vs.* Artificialidad]. Sólo a este nivel, si es que a alguno, puede uno esperar seguirle el paso al cambio incesante y generalizado. Pero aún si es posible (aunque en modo alguno fácil) mantener un mínimo de orientación, el paso rápido afecta de modo inevitable el modo en que el tiempo es experimentado. Tal cambio secundario –que resulta de una aceleración del cambio– deja trazas sísmicas en los textos del poeta Johannes Becher. Como marxista, Becher tiene ciertas expectativas acerca de los modos en que el Pasado, el Presente y el futuro deben relacionarse. Puede ser por esto que registra tan precisamente un proceso en el cual estas tres divisiones temporales se solapan de modo creciente, y que en último término hace imposible que se mantengan separadas (ni qué hablar de deducir "leyes del cambio"). La palabra favorita de Becher para este colapso es *Ineinander-Geschehen* ("mezcla de eventos"):

> Hundirse, mundos que se hunden,
> como golpes de martillo un trueno plomizo rodea
> la boca de un cantante de sueños, sonido de los
> labios, labios que se conectan
> a otros labios... Cuentas—
> susurrando. ¡Mezcla de eventos de todos los mundos!
>
> (Becher, 46-47; también 57ss.)

Un repertorio alternativo de imágenes presenta la misma crisis desde un ángulo opuesto. En lugar de enfatizar el borrado de la frontera entre Pasado y Presente, estas imágenes presentan esa frontera como una brecha de algún modo peligrosa. Para Becher, tales metáforas de discontinuidad tienen la virtud de ofrecer un lazo asociativo con la noción comunista de revolución:

> Flamean las banderas rojo-sangre, y
> aullando victoria tus escuadrones cruzan la noche
> como llamas o rajaduras. Una luz
> estalla en ancho escarlata.

Chispas de disparos estrangulan
la danza de horror del mundo.

(Becher, 116)

La precariedad lleva a una pérdida final de la estructura temporal: ésta es la experiencia clave asociada con la impresión del cambio acelerado. El tiempo no estructurado, sin embargo –el tiempo como materia (o substancia de tiempo), como uno podría decir– parece ofrecerse él mismo como un medio apto para ser inscrito, estructurado y manipulado (Luhmann, 45-69). Esta situación facilita imágenes de la expansión y contracción del tiempo a través de nuevas formas de organizar el trabajo. Aunque estas diferentes imágenes apuntan todas al mismo tipo de proceso –es decir, a un aumento de la eficiencia con la que el trabajo es desarrollado– esto aparece como una extensión del tiempo desde la perspectiva de la productividad, y como una reducción del tiempo desde la perspectiva de la agenda de los trabajadores [véase Líneas de Montaje, Huelgas, Relojes]. Una oscilación parecida apunta a la fascinación del público por el desempeño atlético. Un atleta que rompe el récord de un predecesor puede ser visto o bien como cubriendo una distancia mayor en la misma cantidad de tiempo, o como tomando menos tiempo para cubrir la misma distancia [véase Carreras de Seis Días, Resistencia]. La cámara lenta y la fotografía de larga exposición enfatizan la impresión de que el tiempo puede ser retardado o acelerado de acuerdo con diferentes necesidades económicas, técnicas o científicas. Esta impresión da la base para un concepto popular de relatividad, el cual, aunque es diferente de la teoría de Einstein, es empleado con fines didácticos incluso por académicos tan eminentes como el astrónomo A. S. Eddington:

> Los movimientos de los electrones son tan armoniosos como los de las estrellas, pero en una diferente escala de espacio y tiempo, y la música de las esferas está siendo tocada en un teclado cincuenta octavas más alto. Para descubrir esta elegancia, debemos enlentecer la acción, o alternativamente acelerar nuestra propia capacidad perceptiva, igual que una película en cámara lenta resuelve los soberbios puñetazos del campeón de box en movimientos de extrema gracia y sencillez (Eddington, 20).

Puesto que tales analogías confirman la creencia de que es posible ganar, perder, gastar o ahorrar tiempo, generan un discurso en el cual el tiempo aparece como una mercancía. Mientras que el lema "El tiempo es oro" meramente conceptualiza esta perspectiva, reflexiones más sofisticadas tratan de evaluar –irónica o seriamente– el valor de mercado del tiempo: "Todos en el mundo, burócratas o jefes, dan por sentado que la gente

como nosotros tiene eras de tiempo para gastar. Es distinto con aquellos que tienen dinero. Ellos pueden arreglarlo casi todo con dinero, y así no tienen nunca que esperar. Nosotros que no podemos pagar con crudo efectivo, tenemos que pagar con nuestro tiempo" (Traven, 41).

El tiempo es una mercancía, y esto presupone que el tiempo es experimentado como un agente de cambio. La especificidad histórica del Presente está en el desvanecimiento de las metas hacia las cuales se supone que el cambio lleva. Privado de estructuras y metas internas, sin embargo, el tiempo no sugiere otra cosa que movimiento continuo, sin logro ni descanso alguno:

> Lo que nuestra época ha descubierto es que en el momento en el que uno está cambiando, en el que uno se está moviendo, uno se siente mejor. Es imposible ir tan lejos como para sentir el deseo de volver a casa. Me doy cuenta aquí, en el momento del aterrizaje, de que no me gusta viajar –que sólo me gusta el movimiento. Ésa es la única verdad, la única belleza. No me avergonzaré de mi vida, mientras se mueva. El único punto fijo: la idea de cambio (Morand, 31-32).

El movimiento continuo no es sino uno de los conceptos que emergen de un cronotopo sin estructura, un cronotopo en el cual el Presente, el Pasado y el futuro ya no pueden separarse. Lo Otro es la Eternidad. Pues el tiempo sin estructura es cambio eterno, cambio sin principio ni fin. Por cierto, es tan obvia y frecuente la cadena de asociaciones entre la experiencia del cambio acelerado, la pérdida de estructuras espacio-temporales y el concepto de Eternidad, que pueden ser distinguidas diferentes versiones de la Eternidad.

En la primera versión, la Eternidad se concluye simplemente de la ausencia de estructuras temporales inmanentes: "No hay progreso o regresión. No hay principio ni fin. No hay eras, y no hay historia". Comenzando con esta sentencia radical, el filósofo Theodor Lessing trata de explicar la impresión prevaleciente de que las estructuras temporales sólo existen como proyecciones de la conciencia humana. Esto lo lleva a la conclusión de que "el hombre circula a través de la eternidad en un tren llamado 'conciencia'" (Lessing, 384-385). Discutiendo la noción de "evolución histórica", el historiador Kurt Riezler postula que el juego mutuo entre "destino" y "libertad" no puede ser reducido a patrones de cambio recurrentes y, por ello, predecibles. Si, no obstante, infinitas modalidades de este juego mutuo generan una serie de fenómenos históricamente diferentes, el mero hecho del juego mutuo entre destino y libertad es eterno: "El juego mutuo entre libertad y fatalidad es inmutable –pese a toda la mutabilidad de forma y grado. Toda libertad contiene fatalidad, y hasta la forma más ciega de fatalidad contiene cierta libertad" (Riezler, 225).

La segunda versión del concepto de Eternidad tiene un aspecto existencial, y hasta heroico. Sirve como consolación para el sentimiento de inseguridad y falta de hogar que surge de la impresión de que el cambio histórico está ocurriendo cada vez más rápido. El *Berliner Börsen-Zeitung* ofrece el concepto heroico de Eternidad a los lectores de su edición neoyorquina:

> Lo que necesitamos por encima de todo, en un tiempo como el nuestro, es un corazón firme. Pero sólo un corazón en el que mora el concepto de eternidad puede ser firme... Recuerden lo que son, durante cuánto tiempo serán lo que son –¡y en qué se convertirán un día! Entonces, sus penas parecerán triviales, sus sufrimientos y penas cotidianas parecerán poco importantes, y todas ellas desaparecerán al final en el vasto, profundo océano de la eternidad.

Con obvia ironía, Thomas Mann, en su relato "Unordnung und frühes Leid", atribuye un pensamiento similar al profesor de historia Cornelius, que vive en una sociedad repleta de tensiones entre Pasado y Presente:

> Mientras toma su paseo habitual a lo largo del río antes de la cena, el profesor está hundido en sus pensamientos. La naturaleza de la intemporalidad y la eternidad, se dice a sí mismo, es parecida a la del pasado. Y es mucho más compatible con el sistema nervioso de un profesor de historia que lo que lo son los excesos del presente. El pasado está inmortalizado, lo que significa que está muerto. Y la muerte es la fuente de toda divinidad y significado duradero (Mann, 498) [véase Inmanencia = Trascendencia (Muerte)].

La tercera versión está ligada con la mitología, y atrae sobre todo a intelectuales que viven en áreas de periferia cultural que están asociadas con el futuro [véase Autenticidad *vs.* Artificialidad, Centro *vs.* Periferia]. Este concepto de Eternidad expresa resistencia al cambio, la cual se vuelve la base de una dignidad cuasi-trascendental. El deseo de tal dignidad debe ser la causa por la que el anuario estudiantil de la Universidad de Stanford contiene, junto a ensayos sobre las universidades de Oxford, París y Tokio, una descripción de la Universidad de El Cairo. Esta institución inspira respeto precisamente debido a que priva a sus estudiantes de todos los elementos de la vida moderna de que disfrutan los estudiantes de Stanford:

> El padre mahometano desea para su hijo una educación que le asegure un lugar honroso entre las personas cultas de su propia comunidad, más que una que oriente al éxito en las profesiones modernas o en la vida oficial.

> La falta de interés científico del académico musulmán ha retardado enormemente el progreso económico de su pueblo. El mismo arado de madera y el mismo primitivo nivel que ha sido encontrado pintado en las tumbas de los reyes egipcios son vistos todavía en las manos de los trabajadores de El Cairo. Sin embargo, [la universidad] tiene una influencia socializadora muy grande (*1926 Quad*, 98).

Si, con referencia a una institución, la Eternidad es una forma de continuidad que está fundada en un Pasado inmemorial, el concepto es proyectado a menudo sobre una extensión de tiempo aún más amplia, cuando se refiere al paisaje y la naturaleza. Es el caso con el retrato mitologizador de North Labrador que hace Hart Crane:

> Tierra de delgado hielo
> Abrazada por arcos de cielo de yeso gris,
> Lanzándose silenciosa
> Hacia la eternidad...
> Fríamente silencioso, sólo es el cambio de momentos
> Lo que viaja hacia la no-primavera–
> Sin nacimiento, sin muerte, sin tiempo ni sol
> Por respuesta.
>
> (Crane, 21)

A primera vista, Jorge Luis Borges parece mucho menos serio que Crane cuando, en uno de sus poemas, escribe acerca de la "fundación mítica de Buenos Aires". Comenzando por las primeras estrofas, las escenas del Pasado que evoca están llenas de lugares comunes tomados obviamente de libros de historia y de mapas:

> ¿Y fue por este río de sueñera y de barro
> que las proas vinieron a fundarme la patria?
> Irían a los tumbos pintadas
> entre los camalotes de la corriente zaina.
>
> Pensando bien la cosa, supondremos que el río
> era azulejo entonces como oriundo del cielo
> con sus estrellita roja para marcar el sitio
> en que ayunó Juan Díaz y los indios comieron.

Pero cuanto más desarrolla Borges esta mitología libresca, más claro se vuelve que no quiere separar el Pasado del momento de su fundación del Presente de Buenos Aires y de la moderna topografía de la ciudad, incluyendo los nombres de sus barrios y calles, políticos y músicos:

Prendieron unos ranchos trémulos en la costa,
durmieron extrañados. Dicen que en el Riachuelo,
pero son embelecos fraguados en la Boca.
Fue una manzana entera y en mi barrio: en Palermo.

Una manzana entera pero en mitá del campo
expuesta a las auroras y lluvias y sudestadas.
La manzana pareja que persiste en mi barrio:
Guatemala, Serrano, Paraguay, Gurruchaga.
...
El corralón seguro ya opinaba YRYGOYEN,
algún piano mandaba tangos de Saborido.

(Borges, 95-96)

Y en los seis versos finales, este solaparse del Pasado y el Presente de la ciudad, esta pérdida de estructura temporal, hace a Buenos Aires tan eterna como la naturaleza.

Una cigarrería sahumó como una rosa
el desierto. La tarde se había ahondado en ayeres,
los hombres compartieron un pasado ilusorio.
Sólo faltó una cosa: la vereda de enfrente.

A mí se me hace cuento que empezó Buenos Aires:
La juzgo tan eterna como el agua y el aire.

Entradas vinculadas

Bares, Carreras de Seis Días, Huelgas, Líneas de Montaje, Relojes, Reporteros, Resistencia; Autenticidad *vs.* Artificialidad, Centro *vs.* Periferia; Inmanencia = Trascendencia (Muerte).

Referencias

Associated Students of Stanford University (eds.), *The 1926 Quad*, Stanford, 1926.
Johannes R. Becher, *Maschinenrhythmen*, Berlín, 1926.
Berliner Börsen-Zeitung.
Franz Blei, "Bemerkungen zum Theater" (1926), en Anton Kaes (ed.), *Weimarer Republik: Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur, 1918-1933*, Stuttgart, 1983.
Jorge Luis Borges, "Fundación mítica de Buenos Aires" (1926), en *Obra poética 1923-1977*, Buenos Aires, 1977.
Hart Crane, *White Buildings*, Nueva York, 1926.
A. S. Eddington, *The Internal Constitution of Stars*, Cambridge, 1926.

Fritz Heider, "Ding und Medium", *Symposion* 1 (1926): 109-157.
Theodor Lessing, "Es ist nur ein Übergang" (1926), en *Ich warfe eine Flaschenpost ins Eismeer der Geschichte": Essays und Feuilletons, 1923-1933,* Neuwied, 1986.
Niklas Luhmann, "Zeichen als Form", en Dirk Baecker (ed.), *Probleme der Form,* Frankfurt, 1993.
Thomas Mann, "Unordnung und frühes Leid" (1926), en *Sämtliche Erzählungen,* Frankfurt, 1963.
Paul Morand, *Rien que la terre: Voyage,* París, 1926.
I. A. Richards, "Science and Poetry" (1926), en *Poetries and Science,* Nueva York, 1970.
Kurt Riezler, "Der Begriff der historischen Entwicklung", *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 4 (1926): 193-225.
B. Traven, *Das Totenschiff* (1926), Hamburgo, 1954.

MARCOS

DESPUÉS DEL "APRENDER DE LA HISTORIA"

Es tiempo, al menos para los historiadores profesionales, de responder seriamente a una situación en la cual la afirmación de que "uno puede aprender de la historia" ha perdido su poder de persuasión. Una respuesta *seria* –más allá de la mera repetición de discursos y gestos elogiosos– tendrá ciertamente que atender a la paradoja de que los libros acerca del pasado continúan atrayendo a una cantidad creciente de lectores, y que la historia como materia y disciplina se mantiene incuestionada en la mayor parte de los sistemas educativos de Occidente, mientras que profesores, administradores académicos y aquellos que pagan el costo de la educación sienten, de algún modo, que los discursos de legitimación respecto de las funciones de la historia han degenerado en rituales osificados. Tal vez echaríamos de menos su *pathos* decorativo si estos discursos desapareciesen de los libros de historia y de las sesiones de comienzo de cursos; tal vez nos entristeceríamos si el pasado dejase de ser un tema en los programas televisivos de preguntas y respuestas, y un punto de referencia en la retórica de ciertos políticos. Pero nadie se apoya ya en el conocimiento del pasado para resolver situaciones prácticas. En los años que cierran el siglo XX, nadie considera a la historia un campo sólido para apoyar decisiones cotidianas acerca de la inversión financiera, o el manejo de la crisis ambiental, acerca de lo que es mejor sexualmente, o de las preferencias en la moda. Responder *seriamente* a este cambio, significaría que los historiadores profesionales (historiadores de la política, de la cultura, de la literatura, etc.) tendrían que comenzar a pensar acerca de las consecuencias del mismo –sin caer en la mera disculpa, y sin sentir la obligación de probar que están equivocados aquellos que, dado que nunca esperaron aprender nada de la historia, no ven ninguna utilidad en todo el conocimiento acerca del pasado que preservamos, publicamos y enseñamos. Es cierto, sin embargo, que a veces esos contemporáneos disfrutan leyendo lo que escribimos. ¿Sería posible que "aprender" y "utilidad" fuesen justamente las palabras equivocadas, y que admitir esto permitese tal vez a los historiadores disfrutar un aumento de su imagina-

ción y su libertad intelectual, en lugar de sufrir por las pérdidas en sus ingresos?

En cualquier caso, hay una larga genealogía occidental de reacciones, crecientemente complejas, respecto del miedo (o la esperanza) a que uno no pueda aprender de la historia, incluso aunque se apliquen en ello técnicas intelectuales cada vez más sofisticadas. Lo que retrospectivamente llamamos "aprender del ejemplo", consistía en la convicción de que existía una correlación estable entre ciertas acciones y sus resultados, positivos o negativos. Identificar tales correlaciones, transponerlas a contextos diferentes y aplicarlas como recetas a las situaciones cotidianas, eran los medios primarios a través de los que las sociedades medievales empleaban sus conocimientos del pasado.[1] La práctica de aprender de los ejemplos sobrevivió sin cuestionamientos durante muchos siglos, debido a que la creencia de que el tiempo es un agente natural e inevitable del cambio en el mundo cotidiano no se institucionalizó hasta los comienzos de la era moderna. Esta misma creencia se convirtió en el elemento central en una construcción del tiempo a la que ahora llamamos "conciencia histórica", y que tendemos a malinterpretar como una condición inmutable de la vida humana. Después del 1500, la concepción del tiempo como un agente necesario del cambio comenzó a minar la validez de los "ejemplos" históricos, cuya reputada aplicabilidad había dependido de la (en general no explicitada) premisa de que las implicaciones, estructuras y funciones del comportamiento y las acciones humanas estaban influidas sólo en una medida muy pequeña, si es que lo estaban en alguna, por sus contextos específicos.[2]

La Querella de los Antiguos y los Modernos, que se extendió a lo largo de fines del siglo XVII y principios del XVIII, ha sido canonizada como el hecho intelectual que invalidó en último término la (para nuestra mente, "ahistórica") construcción medieval de la historia.[3] Por primera

[1] Véase Hans Ulrich Gumbrecht, Ursula Link-Heer y Peter-Michael Spangenberg, "Zwischen neuen Einsichten und neuen Fragen: Zur Gestalt der romanischen Historiographie des Mittelalters", en Gumbrecht, Link-Heer y Spangenberg (eds.), *La littérature historiographique des origines à 1500*, en *Gundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters*, vol. 11, parte 1, Heidelberg, 1986, pp. 1133-1152.

[2] Véase la brillante interpretación de Montaigne en Karlheinz Stierle, "Geschichte als Exemplum –Exemplum als Geschichte: Zur Pragmatik und Poetik narrativer Texte", en Stierle, *Text als Handlung*, Munich, 1975, pp. 14-48, esp. pp. 37ss.; y el clásico ensayo de Reinhart Koselleck, "Historia Magistra Vitae: Über die Auflösung des Topos im Horizont neuzeitlich bewegter Geschichte", en *Vergangene Zukunft: Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*, Frankfurt, 1979, pp. 38-66.

[3] Acerca de la Querella, la referencia típica es Hans Robert Jauss, "Aesthetische Normen und geschichtliche Reflexion in der 'Querelle des Anciens et des Modernes'", introducción a Charles Perrault, *Parallèle des Anciens et des Modernes en ce qui regarde les Arts et les Sciences*, Munich, 1964, pp. 8-64. Sobre el impacto de la *Querelle* en los discursos historiográficos de la Ilustración europea, véase Hans Ulrich Gumbrecht, "Modern, Moderne, Modernismus",

vez, diferentes períodos y diferentes culturas fueron vistas como inconmensurables, y la gente comenzó a preguntar si era posible aprender algo de la historia, después de todo. La respuesta a ésta cuestión –el camino de salida de la crisis del aprendizaje histórico durante la modernidad temprana– fue aquello a lo que aún nos referimos como "la filosofía de la historia". Transformó las estructuras del conocimiento acerca del pasado, de una colección de historias aisladas (o "ejemplos"), en la imagen totalizadora de la historia como un movimiento que transformaría contínuamente las condiciones-marco de la acción humana. El aprender de la historia no podía ya, por tanto, estar basado en la identidad de tales condiciones-marco, y no podía consistir ya en la trasposición de patrones de conducta del pasado hacia el presente. Por el contrario, el conocimiento histórico comenzaba a definirse como la posibilidad de predecir las direcciones que la historia, entendida como un movimiento de cambio en curso y que todo lo incluye, tomaría en el futuro. En otras palabras, la "filosofía de la historia" reclamaba hacer más angosto el horizonte de otredad en razón del cual se esperaba que el futuro se convirtiese en algo diferente del pasado. Si esta complejidad creciente de las técnicas para aprender de la historia generaba un agudo sentido de la inevitable otredad de cada futuro y cada pasado –una otredad que caracterizó especialmente la escena intelectual europea durante el siglo XIX (como "conciencia histórica" y "cultura histórica")– es igualmente cierto que, pese a una retórica floreciente que saludaba la importancia del conocimiento histórico, el impacto de tal conocimiento en las formas concretas de la práctica cotidiana ya había comenzado a disminuir.

Hasta hace poco tiempo, esta despragmatización del conocimiento histórico fue oscurecida por el hecho de que ninguna otra invención de la historia intelectual de Occidente había obtenido una oportunidad mayor de probar su validez que la "filosofía de la historia", específicamente dentro del mundo comunista. Al menos para la visión del nivel oficial de autoreferencia, la vida cotidiana de más de la mitad de la población del mundo se había vuelto dependiente de la asunción de que era posible extrapolar las "leyes" del cambio futuro, a partir de la observación sistemática del cambio pasado –y de que, en el largo plazo, los sistemas sociales basados en esta clase de extrapolación prevalecerían necesariamente por encima de aquellos en los cuales la "filosofía de la historia" estaba confinada a ser un estilo específico dentro del pensamiento académico. Cuando el comunismo europeo colapsó, después de 1989, este experi-

en Otto Brunner, Werner Conze y Reinhart Koselleck (eds.), *Geschichtliche Grundbegriffe: Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*, vol. 4, Stuttgart, 1978, pp. 93-131, esp. pp. 99ss. Una traducción al inglés puede hallarse en Gumbrecht, *Making Sense in Life and Literature*, Minneapolis, 1992, pp. 79-110.

mento –que había sido único desde hace mucho tiempo, meramente en virtud de sus dimensiones– demostró de nuevo ese carácter de ser único, al volverse el fracaso más costoso entre todos los experimentos intelectuales jamás llevados a la práctica.[4] Uno puede argumentar, por cierto, que la caída de los Estados comunistas no invalidó –ni lo hará nunca– los objetivos y estándares éticos explícitos del marxismo. Pero la ceguera, aparentemente deliberada, con la cual muchos intelectuales americanos y europeos se niegan a aceptar las consecuencias de la caída del comunismo para el estatus y el valor práctico del conocimiento histórico, sólo puede ser explicada debido al miedo que tienen de amenazar así su papel social tradicional, como aquellos que "saben más" acerca del futuro que los políticos, los economistas o los científicos (un papel altamente compensatorio, puesto que en general están peor pagados que todos estos últimos). Al mismo tiempo, las sociedades contemporáneas están caracterizadas por una necesidad de predecir el futuro –una necesidad que, probablemente, es ahora más imperativa que nunca antes. Pero esta necesidad va junto a una práctica, especialmente en la política y la economía, en la que los esfuerzos por describir el futuro a través de la inducción "histórica" a partir del pasado y el presente están siendo crecientemente reemplazados por los cálculos de riesgo –los cuales toman, como su primer principio, la impredecibilidad del futuro.[5]

Aquellos que encuentran esta descripción demasiado dramática o demasiado pesimista (pero, ¿por qué debiera ser vista como exclusivamente pesimista?) pueden encontrar consuelo en lecturas más conciliatorias acerca de nuestra situación. Mi postura provocativa, hasta aquí, quiere cumplir una función heurística: sólo si literalmente eliminamos de nosotros la posibilidad de retornar a los viejos y agotados patrones del "aprender de la historia" es que estaremos obligados a pensar *seriamente* acerca de formas diferentes de emplear nuestro conocimiento histórico. Por cierto, mucho antes de los acontecimientos políticos de 1989, e independientemente del impacto decreciente del conocimiento histórico en la vida práctica, ya había síntomas claros de un descontento intelectual con respecto a las premisas e implicaciones de ese estilo de pensamiento que (justificadamente o no) ha quedado asociado con el nombre de Hegel. En los años treinta, Alexandre Kojève llegó a la conclusión de que la humanidad, habiendo cumplido todas sus metas materiales, había llegado al fin de la historia.[6] Después del fin de la historia como cambio continuo, sin

[4] Para una reacción a esta situación desde una perspectiva epistemológica, véase los ensayos en Niklas Luhmann, *Beobachtungen der Moderne*, Opladen, 1992.

[5] Niklas Luhmann, "Die Beschreibung der Zunkuft", *ibid.*, pp. 129-148.

[6] Las conferencias de Kojève sobre la *Fenomenología del espíritu* de Hegel aparecieron en inglés en Raymond Queneau, Allan Bloom y James H. Nichols Jr. (eds.), *Introduction to the Reading of Hegel: Lectures on "The Phenomenology of Spirit"*, Ithaca, 1980.

embargo, podría esperarse que la necesidad de predecir el futuro se desvaneciese –y con ella, la aplicación "histórico-filosófica" de nuestro conocimiento sobre el pasado. En los años sesenta, Michel Foucault comenzó a emplear la noción nietzscheana de "genealogía" para subrayar su reclamo respecto de que sus propias reconstrucciones de sistemas discursivos pasados y sus transformaciones no presuponían la existencia de "leyes" que gobernasen tal cambio, y que por lo tanto no tenían ninguna función de pronóstico[7] (aunque muchos de los seguidores de Foucault parecen haber vuelto a caer en el papel de filósofos de la historia). Cuando Hayden White y otros comenzaron a problematizar la distinción tradicional entre textos ficcionales (especialmente novelas) e historiografía,[8] lo hicieron apoyados en la observación de que la escritura de los historiadores no estaba orientada solamente (y acaso, ni siquiera principalmente) por estructuras del mundo real, sino en una gran medida por problemas intrínsecos de la organización discursiva, estilística y poética de la composición. A las dudas "ontológicas" acerca de si los movimientos de la historia aún eran gobernados –si es que alguna vez lo habían sido– por "leyes" identificables, tales reflexiones agregaron la pregunta (típica de una cultura intelectual para la cual el constructivismo se había vuelto una opción filosófica poderosa) de si los textos eran capaces en absoluto de representar la "realidad" histórica. Es que sin la certeza de la referencia del mundo real como una posibilidad cognitiva y un fundamento para la discusión, la mayor parte de las afirmaciones respecto de las funciones prácticas de la historiografía y el conocimiento histórico son insostenibles. Algunos académicos –y probablemente una mayoría de estudiantes de licenciatura– han por lo tanto abandonado el pasado como campo intelectual serio (aunque mayormente sin reconocer que una concentración en el mundo contemporáneo no elimina en absoluto los problemas de la referencia discursiva).[9] Aquellos que están enamorados del pasado reaccionan, o bien con desprecio estoico por tal falta de "conciencia histórica", o con una insistencia desesperada en el repertorio heredado de argumentos a favor del valor didáctico de la misma. Por más agresivas que puedan ser tales actitudes de excusa, los historiadores modernos, en comparación con sus predecesores del siglo XIX, se sienten derrotados.

[7] Miche Foucault, "Nietzsche, la généalogie, l'histoire", en Suzanne Bachelard *et al.* (eds.), *Hommage à Jean Hyppolite*, París, 1971, pp. 145-172. Con respecto a las reflexiones de Foucault sobre los "usos de la historia", algunas de sus más variadas posiciones aparecen en entrevistas; véase, por ejemplo, Paul Rabinow (ed.), *The Foucault Reader*, Nueva York, 1984, pp. 373ss.

[8] Véase Hayden White, *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, Baltimore, 1973; y Reinhart Koselleck, H. Lutz y Jörn Rüsen (eds.), *Formen der Geschichtsschreibung: Theorie der Geschichte*, vol. 4, Munich, 1982.

[9] Por cierto, Luhmann argumenta que, cuando uno se concentra en el presente, estos problemas se hacen más agudos. Véase *Beobachtungen der Moderne*, pp. 11-50, 129-148.

El *New Historicism* ("Nuevo Historicismo") norteamericano se las ha arreglado para transformar algunas de estas aparentes derrotas en virtudes posmodernas. Es cierto que, de modo aún más claro que en el caso de las modas académicas (y no hay nada malo con las modas), el *New Historicism* no puede ser definido a través de un conjunto coherente de opciones filosóficas y papeles discursivos.[10] En lugar de ello, se trata de un gesto estilístico (en el sentido más amplio del concepto) que junta en una suma vaga y a menudo, con seguridad, impresionante, diferentes corrientes propias del clima intelectual actual. El ingrediente principal del *New Historicism* es una lectura fuerte (si no violenta) de la práctica historiográfica de Michel Foucault, de acuerdo con tal lectura, la realidad está constituida por discursos. El concepto de "discurso" raramente es definido, y permanece por tanto cómodamente apoltronado entre lo que los historiadores de lo literario solían llamar "géneros textuales", y lo que algunos sociólogos llaman "conocimiento social". Más importante, sin embargo, es aún una cuestión que permanece abierta, acerca de si uno puede y debe asumir la existencia de una "realidad más allá" del nivel fenoménico del discurso. Teniendo en mente o no tal "realidad" metadiscursiva, los *new historians* restringen el campo de su investigación, y el campo de lo que es posible conocer acerca del pasado, al mundo de los discursos. Esta autolimitación se solapa con una segunda opción filosófica (mencionada más arriba como "constructivista") que dice que aquello que normalmente referimos como "realidades" no es otra cosa que discursos o estructuras sociales de conocimiento –y que, por tanto, tales realidades deben ser comprendidas como "construcciones sociales".[11] Probablemente es la visión de las realidades como construcciones sociales lo que ha lanzado el hábito neohistórico (extraño, pero ahora familiar) de referirse a los fenómenos culturales o a las instituciones como a "invenciones", y a reconstruir sus transformaciones y confluencias como "negociaciones". Si los neohistoricistas emplean tales metáforas para caracterizar sus propias visiones respecto de su materia, nunca olvidan insistir en que esta visión converge con la "capacidad inventiva" de su propia escritura historiográfica. Esta noción no puede ser más diferente de la convicción tradicional, que es que escribir de historia no es más que representar (en el sentido de pintar) realidades históricas. Los neohistoricistas reclaman una libertad similar a la de los escritores de ficción: están ansiosos por contar "buenas historias" y disfrutan discutiendo la "poética" de la historiografía. A veces (especialmente entre aquellos "antropó-

[10] Véase H. Aram Veeser, "Introduction", en Veeser (ed.), *The New Historicism*, Nueva York, 1989, pp. IXss.

[11] Esta frase se hizo popular a través de Peter L. Berger y Thomas Luckmann, *The Social Construction of Reality*, Garden City, Nueva York, 1966.

logos reflexivos" que comparten los gestos escriturales de los neohistoricistas), tales laudables intenciones generan narraciones-marco acerca de cómo llegó tal autor a escribir tal "historia" –narraciones que acaban por ser más largas que los textos historiográficos o antropológicos mismos.

Hace sólo unas décadas, todo esto habría causado un escándalo en el campo de la historia, y, por suerte para el éxito de público de los neohistoricistas, todavía tiene éxito en escandalizar a algunos "historiadores clásicos" contemporáneos. El potencial que tiene para agitar las aguas dentro de la profesión no es, por cierto, un argumento en contra del *New Historicism* –y mucho menos en una situación en la cual los modos clásicos de escribir historia parecen haberse agotado. Lo que me aburre de la práctica neohistoricista es, en cambio, la impresión de que ha caído presa de las metáforas que emergen de su esfuerzo constructivista, y que tales metáforas han llevado a una situación en la cual el viejo paradigma de escribir de historia como una precondición para "aprender de la historia" ha sido reemplazado por el supuesto, insuperablemente presuntuoso, de que escribir de historia significa "hacer historia". En un primer (y comparativamente inofensivo) nivel, frases tales como "la invención de la sociedad basada en clases" o "la negociación de los intereses de clase" parece haber dado pábulo a la creencia de que tales realidades son de veras un producto de la intencionalidad y las acciones humanas. Lo que empeora las cosas, sin embargo, es la frecuente (y una vez más, implícita) "conflación" que fusiona en una sola cosa a la monumental postura-sobre-un-tema presupuesta por este lenguaje, y la subjetividad "poética" que los neohistoricistas reclaman para sí como escritores de historiografía. En todas partes donde ocurre esta conflación, genera la ilusión expresada en las siguientes ecuaciones: escribir de historia = crear la realidad histórica; crear la realidad histórica = hacer la realidad histórica. Ésta parece ser la razón por la cual las discusiones acerca de la "política" de ciertos discursos académicos son dadas a menudo con una pasión y seriedad que haría pensar, a un observador neutral, que el destino de clases sociales y de naciones enteras está en juego, y que la cuestión no es ya cómo puede aprender uno de la historia, sino cómo los historiadores pueden hacer historia (¡historia real!).

Cada vez que el *New Historicism* hace despliegue de tal autoimportancia, fracasa en ofrecer respuestas persuasivas acerca de lo que los historiadores debieran hacer "después del 'aprender de la historia'". En lugar de ello, aparece como una nueva forma de compensación, engendrada por un sentimiento de vieja data entre los intelectuales, que sienten que están mucho más lejos de cualquier posición de influencia política de lo que merecerían. Pero mientras que el reclamo de ocupar un sitio de influencia en el sistema político no tiene consecuencias verdaderamente negativas en la medida en que la distancia (a la vez frustrante y saluda-

ble) entre el mundo académico y el mundo de la política es mantenida, la confusión entre la inevitable subjetividad de los historiadores y el carácter "no inventivo" de la realidad histórica sigue siendo un problema. No, por cierto, debido a que la "transformación de la historiografía en literatura" pueda motivar a algunos historiadores a volverse más ambiciosos acerca de su escritura. El problema *serio* comienza cuando la insistencia en la subjetividad del historiador lleva a la eliminación de la premisa de que hay una realidad más allá de tal subjetividad –y a la eliminación del deseo (tan imposible de satisfacer como cualquier otro deseo) de alcanzar tal realidad. Tan pronto como el *New Historicism* se priva de este deseo, ya no difiere en absoluto de la ficción y, por tanto, no puede convertirse nunca en un sustituto para el discurso historiográfico tradicional, que estaba basado en la afirmación de una referencia al mundo real. Pues, entonces, hasta Stephen Greenblatt, el más eminente de los neohistoricistas, confiesa que su trabajo está animado por el deseo de alcanzar realidades pasadas, por "el deseo de hablar con los muertos".[12]

Ahora que el paradigma filosófico-histórico ha perdido mucho de su credibilidad, y ahora que el *New Historicism* –que, al menos brevemente en los Estados Unidos, parecía capaz de tomar su lugar– ha cedido a las tentaciones de tal subjetividad poético-heroica, queda la pregunta de qué podemos y debemos hacer con nuestro conocimiento del pasado. En la búsqueda constante de una respuesta, uno bien puede empezar por poner entre paréntesis el lado normativo y pedagógico de esta cuestión ("¿Qué debemos hacer?"), y concentrarse simplemente en el hecho de que este conocimiento ejerce una persistente fascinación. En otras palabras, propongo concentrarse (desde el punto de vista tanto de la investigación histórica concreta, como de la teoría de la historia) en un básico "deseo de la realidad histórica" que parece subyacer a todas las cambiantes racionalizaciones y legitimaciones de la historiografía y de la historia como disciplina. Tal movimiento nos dará distancia respecto de las discusiones y discursos agotados –una distancia que puede permitir la emergencia de concepciones nuevas acerca de los usos del conocimiento histórico. Al menos para las reflexiones intermediarias que siguen, la pregunta *seria* es por lo tanto, no lo que podemos hacer con nuestro conocimiento histórico, sino qué es lo que nos impulsa hacia las Realidades pasadas –con independencia de posibles objetivos prácticos.

Para encontrar una respuesta, volveré a un argumento que data de tiempos en los que hablar acerca de las funciones prácticas del conoci-

[12] Stephen Greenblatt, *Shakespearean Negotiations: The Circulation of Social Energy in Renaissance England*, Berkeley, 1988, p. 1.

miento histórico era algo mucho menos problemático –un argumento cuya precariedad filosófica no haré nada por negar.[13] Está basado en una interpretación sociológica del concepto trascendental de Husserl de *Lebenswelt* ("mundo de la vida"),[14] que debe ser distinguida respecto del uso prevaleciente de tal concepto referido a entornos históricos y culturales específicos. A efectos de marcar esta distinción, llamaré a estos entornos, "mundos-de-la-cotidianidad".[15] En su significado clásico trascendental, el término "mundo de la vida" comprende la totalidad de las formas posibles de comportamiento que nosotros –o, más precisamente, las tradiciones de la cultura occidental– atribuyen a los seres humanos. Cada cultura particular, cada mundo-de-la-cotidianidad, puede ser visto como una concreción y selección específica de posibilidades contenidas en el mundo de la vida. De un modo algo paradójico, sin embargo, el mundo de la vida incluye la capacidad humana de imaginar acciones y formas de conducta que, a su vez, explícitamente excluye del espectro de las posibilidades humanas. Estas imaginaciones pueden verse ejemplificadas en los atributos que las diferentes culturas han inventado para sus dioses –tales como "eternidad", "omnipresencia", "omniciencia" o "todopoderoso". En la medida en que tales capacidades pueden ser imaginadas (aunque el concepto de mundo de la vida las excluye de la realidad de la vida humana), éstas se vuelven, inevitablemente, objeto de deseo. Es por tanto posible argumentar que muchas de las acciones efectuadas y muchos de los artefactos producidos dentro de las fronteras del mundo de la vida reciben su impulso inicial de –y permanecen energetizados por– el deseo de alcanzar aquello que la imaginación humana proyecta más allá de tales fronteras. Esta reflexión lleva a la asunción de que, por ejemplo, muchos de los avances más recientes en tecnologías de la comunicación están motivados por el deseo de la omnipresencia; que las enormes capacidades de memoria de las computadoras (que, por lo general, exceden en gran medida las necesidades de sus compradores) surgen de un deseo de omniciencia; y que, finalmente, el deseo por superar los límites que el nacimiento y la muerte imponen a la experiencia tiene que ver con el deseo humano de eternidad. Es este deseo de eternidad lo que fundamenta los discursos utópicos e históricos.

Pero tales deseos "irracionales" están por lo general ocultos tras funciones y motivaciones explícitas, adaptadas a las diversas racio-

[13] Para una discusión más detallada de este enfoque, véase Gumbrecht, *Making Sense in Life and Literature*, pp. 33-75.

[14] Véase Alfred Schütz y Thomas Luckmann, *Strukturen der Lebenswelt*, Neuwied, 1975.

[15] Sobre el trasfondo histórico de esta decisión terminológica, véase Hans Ulrich Gumbrecht, "'Everyday-World' and 'Life-World' as Philosophical Concepts: A Genealogical Approach", en *New Literary History*, 24, 1993-1994: 745-761.

nalidades intrínsecas de los mundos-de-la-cotidianidad específicos. En nuestro propio entorno social y económico, hay sin duda sobradas razones para la existencia de computadoras, faxes y métodos de prognosis –más allá de su posible fundamentación en un deseo de omnipresencia. Sin embargo, no tenemos racionalizaciones parecidamente convincentes para nuestro conocimiento acerca del pasado. Esta carencia nos permite ver con facilidad que lo que nos impulsa hacia el pasado es el deseo de penetrar la frontera que separa nuestras vidas del tiempo que transcurrió antes de nuestro nacimiento. Queremos conocer los mundos que existieron antes de que nosotros naciésemos, y experimentarlos directamente. La "experiencia directa del pasado" incluiría la posibilidad de tocar, oler y degustar aquellos mundos, a través de los objetos que los constituyeron.[16] El concepto enfatiza un lado sensual de la historia largamente subestimado (si no reprimido) –sin convertirse en una problemática "estetización del pasado". Pues un pasado que es tocado, cuyo aroma es experimentado y cuyo gusto es sentido, no por ello se vuelve necesariamente hermoso o sublime. Algunas prácticas y medios de comunicación en nuestra historia cultural contemporánea parecen haber reaccionado a este deseo de experiencia sensual. Sería difícil, por ejemplo, explicar el nuevo entusiasmo por la investigación de archivo aduciendo la mera necesidad de acumular más y más documentos históricos. En lugar de ello, tocar el manuscrito original de un texto cuyas palabras exactas serían más fácilmente accesibles en una edición crítica parece hacer una diferencia importante para muchos investigadores. Las ediciones filológicas en HyperCard reinsertan al lector en la simultaneidad de entornos discursivos olvidados hace mucho. Al mismo tiempo, los cineastas prestan más atención que nunca a la meticulosa reconstrucción de detalles históricos en todos los niveles posibles –hasta el punto que en películas como *El nombre de la rosa, Amadeus* y *Mephisto,* se ha vuelto más importante dar a los espectadores la ilusión de que están viviendo en un monasterio medieval, a finales del siglo XVIII en Viena, o en el Berlín de 1935, que interesarlos en las tramas o argumentos específicos. En ninguna parte es más obvio este cambio del estilo de la cultura histórica que en los museos. Éstos abandonaron hace mucho el principio taxonómico que originalmente estructuró sus exposiciones, y ahora tienden a organizarse como una reconfiguración de entornos históricos –yendo desde los paisajes prehis-

[16] Me sentí animado a discutir por primera vez este deseo no académico en un ambiente académico gracias a ciertos pasajes y frases de *Jenseits von Gut und Böse,* de Nietzsche. Véase Hans Ulrich Gumbrecht, "Wie sinnlich kann Gesmack (in der Literatur) sein? Über den historischen Ort von Marcel Prousts *Recherche*", en Volker Kapp (ed.), *Marcel Proust: Geschmack und Neigung,* Tübingen, 1989, pp. 107-126, esp. pp. 155ss. Una discusión mucho más sofisticada (y peligrosa) de lo que veo como el mismo problema es Michael Taussig, *Mimesis and Alterity: A Particular History of the Senses,* Nueva York, 1993.

tóricos a los mercados medievales, o a las farmacias de 1950– donde los visitantes pueden, literalmente, sumergirse.[17]

Hay una convergencia interesante entre estas prácticas de una nueva cultura histórica, y algunos debates filosóficos actuales. Mientras que las películas y los museos se han venido a concentrar en los entornos más que en las narraciones, nuestra concepción del tiempo histórico como secuencia ha sido historizada. La noción clásica de tiempo histórico, basada en el concepto de tiempo como agente necesario de cambio, había asumido una asimetría entre el pasado como un espacio de experiencia circunscrito, y el futuro como horizonte abierto de expectativas.[18] Entre un pasado circunscrito y un futuro abierto, el presente aparecía como el momento transicional –a veces, imperceptiblemente breve–[19] en el cual las acciones humanas ocurrían, apareciendo como selecciones entre diferentes escenarios posibles para el futuro. En otras palabras, el presente era experimentado como apartándose constantemente del pasado y entrando en el futuro.[20] Desde los años setenta, sin embargo, lo que percibimos como "el presente" se ha extendido considerablemente –transformándose en un espacio de simultaneidad.[21] El origen de tal "presente ensanchado" se apoya en una creciente reticencia a cruzar la frontera entre el presente y el futuro (o, alternativamente, en la impresión de que esta frontera se ha vuelto una línea que retrocede sin cesar).[22] Pues desde

[17] Para la prehistoria de este "estilo", véase Timothy Lenoir y Cheryl Lynn Ross, "The Naturalized History Museum", manuscrito inédito, Stanford, 1993. Hace años yo solía visitar, casi semanalmente, el Ruhrland Museum (Essen) específicamente por su despliegue de la historia social y cultural de la industrialización en Alemania. Allí, los visitantes podían usar equipamiento deportivo (por ejemplo, pesas) de comienzos del siglo XX, y mientras estaban sentados en un pub de los años veinte, podían escuchar la grabación de uno de los primeros encuentros de futbol transmitidos en vivo por radio en Europa.

[18] Véase Reinhart Koselleck, "'Erfahrungsraum' und 'Erwartungshorizont': Zwei historische Kategorien", en *Vergangene Zukunft*, pp. 349-375.

[19] Esta forma de experimentar el presente informa la famosa definición de Baudelaire, en *Peintre de la vie moderne*, de la modernidad como "le transitoire, le fugitif, le contingent".

[20] Algunos de los conceptos centrales en la fenomenología del tiempo de Edmund Husserl (tales como *Bewusstseinsstrom, Protention* y *Retention*) tratan de describir esta experiencia. Véase Husserl, "Zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins (1893-1917)", *Husserliana*, vol. 10, The Hague, 1966.

[21] Uno puede ilustrar este cambio apuntando al hecho de que una definición de "el presente" que es frecuentemente dada por obvia por parte de los estudiantes de mi generación (*i.e.*, el lapso que va entre la "revolución estudiantil" de finales de los sesenta y el presente) ha venido a incluir más años que el periodo entre el fin de la Primera y el fin de la Segunda Guerra Mundial.

[22] La metáfora de la "línea que retrocede" es un *leitmotiv* del capítulo introductorio de *De la grammatologie* de Jacques Derrida, París, 1967. Para una aplicación de la idea a la situación epistemológica "presente", véase Hans Ulrich Gumbrecht, "Ende des Theorie-Jenseits?", en Rudolf Maresch (ed.), *Zukunft oder Ende: Standpunkte, Analysen, Entwürfe*, Munich, 1993, pp. 40-46.

que se ha desvanecido el entusiasmo con respecto al concepto de progreso, el futuro se ha vuelto otra vez algo amenazador: ahora está habitado por imágenes de catástrofes nucleares y de la polución de nuestro entorno natural, el exceso de población y la expansión de epidemias. E incluso aquellos que resisten tal pesimismo, tienen dificultad para proponer cualquier escenario positivo (dejando de lado las utopías). Al otro lado de nuestro presente que se ensancha, los nuevos métodos de reproducción de los mundos pasados (desde la grabación de sonido a la cocina histórica y las ediciones facsimilares) nos inundan con sus productos. Estas transformaciones de nuestro futuro y nuestro pasado han puesto de relieve un presente cuyas imágenes del futuro y reminiscencias del pasado se solapan en grados crecientes con una complejidad, en su mayoría, no estructurada.

Como un síntoma de la incompatibilidad general entre simultaneidad y subjetividad, podemos observar una coincidencia temporal entre, por un lado, la emergencia de ese presente complejo, y, por el otro, las múltiples problematizaciones filosóficas de la figura de la subjetividad.[23] Niklas Luhmann ha tratado de explicar esta correlación. Él describe al "tiempo histórico" como un espacio de operación que surgió como algo ajustado al sujeto y sus acciones. Si el concepto de "acción", al menos dentro de la tradición sociológica inaugurada por Max Weber, puede ser definido como comportamiento presente que está orientado por la imaginación de una situación futura para cuya materialización el sujeto quiere contribuir sobre la base de su experiencia del pasado, entonces son sin duda las acciones del sujeto las que ligan pasado, presente y futuro, como una secuencia temporal. Retrospectivamente, la acción en el (pasado) presente, y la experiencia previa en la que está fundada, aparecen como "causas" para el (ahora presente) futuro –y esta visión retrospectiva une sujeto, acción, y tiempo histórico en una imagen de la humanidad como "creadora de mundos". Esto significa que fuera de la secuencialidad del tiempo histórico, las situaciones y los artefactos no pueden aparecer como creados por la acción humana. Al revés, en la ausencia de un sujeto y sus acciones, la secuencialidad del tiempo histórico se convierte en un espacio de simultaneidad que no deja lugar para ninguna relación causa-efecto. Un mundo de simultaneidad es un mundo que no puede presentarse como un mundo efectual, porque no provee una posición de prioridad temporal; de ahí la resistencia del paradigma histórico-filosófico frente a las situaciones y modelos de simultaneidad, incluyendo la urgencia por disolver la ("meramente cronológica") simultaneidad en la ("filosófica" o "tipológica") no-simultaneidad.[24] Luhmann subraya la necesidad de

[23] Véase Niklas Luhmann, "Gleichzeitigkeit und Synchronisation", en *Soziologische Aufklärung*, vol. 5: *Konstruktivistische Perspektiven*, Opladen, 1990, pp. 95-130.

[24] "Ungleichzeitigkeit des Gleichzeitigen" es otro concepto central del pensamiento de

desarrollar tal concepto de simultaneidad como una "teoría del presente". El interés reciente por la paradoja –es decir, por la simultaneidad de dos posiciones o conceptos incompatibles– puede ser vista como un primer paso en esta dirección.[25] En contraste, la "filosofía de la historia" de Hegel está basada en el principio de que uno puede deshacer las paradojas por la vía de transformar la simultaneidad de tesis y antítesis en una narración.

El deseo de una experiencia inmediata del pasado ha surgido dentro de la nueva dimensión ensanchada del presente. Este nuevo presente es un marco para la experiencia de la simultaneidad, y la simultaneidad puede ser asociada con una crisis en la categoría de "el sujeto". De modo similar, la crisis en esta categoría implica una problematización de la noción de "comprensión". Comprender e interpretar siempre han sido relacionados (de modo más o menos explícito) con una topología en la cual una "superficie" tenía que ser penetrada a efectos de alcanzar una "profundidad" –de la cual se esperaba que fuese un aspecto de la Verdad.[26] Este modelo estaba ligado a la asunción de que cualquiera fuese el objeto de la interpretación, era la expresión de un sujeto cuyas intenciones o pensamientos interiores resultaban de un acto de comprensión. Lo que hacía de la interpretación una especie de obligación moral era la implicación complementaria de que, o bien el sujeto podría tratar de ocultar esta esfera interior, o que, pese a las mejores intenciones del sujeto, la esfera interior nunca podría hallar una articulación adecuada en ninguna superficie textual. En su nivel más pretensioso, la interpretación (y la "hermenéutica" como la teoría de la interpretación) declaraban que su poder para revelar lo oculto era superior que la autopercepción del sujeto.

En contraste con la interpretación y la hermenéutica, el deseo de la experiencia directa de mundos pasados apunta a las cualidades sensuales de las superficies, más que a la profundidad espiritual. Desarrollando un motivo presente en los primeros libros de Derrida, y jugando contra la tradición hermenéutica, David Wellbery investiga el hecho de que podemos ver una página escrita como pura "exterioridad" (esto es, como exterioridad sin ninguna "profundidad") apenas suprimimos la urgencia de asociarla con un tema.[27] La noción de "exterioridad" marca tres formas diferentes de distancia *vis-à-vis* la topología hermenéutica: no

Reinhart Koselleck. Véase, en particular, "'Neuzeit': Zur Semantik moderner Bewegungsbegriffe", en *Vergangene Zukunft*, pp. 300-348.

[25] Un ejemplo elegido (no tan al azar) es Hans Ulrich Gumbrecht y Ludwig Pfeiffer (eds.), *Paradoxien, Dissonanzen, Zusammenbrüche: Situationen offener Epistemologie*, Frankfurt, 1991.

[26] La historia de esta topología (*i.e.*, la topología del "campo hermenéutico") está recorrida en Hans Ulrich Gumbrecht, *The Non-Hermeneutic*, Stanford, 1998.

[27] David Wellbery, "The Exteriority of Writing", *Stanford Literature Review*, 1991-1992: 11-24.

buscamos más una profundidad oculta bajo una superficie; no vemos más los signos (o mejor, los trazos) sobre una página como una secuencia, sino que aprendemos a percibirlos como una simultaneidad; dejamos de suponer que tales secuencias están gobernadas por una causalidad fundada en la subjetividad y en la acción, y adoptamos la premisa de lo azaroso. Pero ¿cómo podemos dar cuenta de la supervivencia de la impresión de que "interpretamos", y de que "entendemos al otro" si optamos por una teoría del discurso que rechaza ofrecer un espacio para el sujeto y para la distinción constitutiva entre un nivel superficial y un nivel profundo? Una crítica sistémica de la hermenéutica tendría que comenzar con una redefinición de la psique humana ("sistemas psíquicos") y de las sociedades humanas ("sistemas sociales") como "sistemas autopoiéticos".[28] Los sistemas autopoiéticos se mantienen a sí mismos produciendo y reproduciendo intrincadamente todos los elementos que los constituyen, y lo hacen en un balance permanentemente inestable con sus entornos. Los sistemas autopoiéticos reaccionan intrínsecamente a las "perturbaciones" que vienen de esos entornos, pero no las "ven" –y, por tanto, no pueden saber nada acerca de la esfera interior de cualquier otro sistema en su entorno. De acuerdo con la teoría de sistemas, nuestra impresión de que tal conocimiento acerca de la psique de otra persona es posible, viene de una distinción producida intrínsecamente entre la autorreferencia del sistema que hace la observación, y su referencia externa. Esta distinción puede ser refinada por la vía de diferenciar posteriormente la referencia externa (producida intrínsecamente) en una autorreferencia, y una referencia externa. En otras palabras, nos imaginamos la psique de la gente a quien pensamos que estamos observando.

La autorreferencia de la referencia externa es lo que el Sí Mismo que observa confunde con la autorreflexividad del Otro, y la referencia externa contiene lo que el Sí Mismo toma por la imagen del Sí Mismo que tiene el Otro. Lo que llamamos "comprensión" o "interpretación" es, de acuerdo con esta formulación, una oscilación del sistema entre su propia referencia interna y la referencia interna que le atribuye a un sistema que es parte de su propia referencia externa. Si la comprensión, entonces, aparece como un proceso intrínseco al sistema –y ya no como una "(inter)penetración" o "puente" entre sujetos, uno pierde la posibilidad de evaluar tal comprensión sobre la base de su "adecuación". Lo que sólo nos imaginamos no tiene el estatus de una realidad externa contra la cual podríamos sostener cualquier percepción. Dado que el interés histórico puede surgir de un deseo de "experimentar directamente" los mundos pasados,

[28] Para esta (re)construcción de una noción sistémica de "comprensión", véase Hans Ulrich Gumbrecht, "'Interpretation' *vs.* 'Understanding Systems'" en *Cardozo Law Review*, número especial, 1992: 282-300.

la crítica de Luhmann del concepto de "comprensión" tiene dos consecuencias. La primera de esas dos consecuencias nos hace retroceder hacia una, de algún modo incómoda, proximidad con el constructivismo: no hay forma de que nosotros –como "sistemas psíquicos"– podamos evitar la necesidad de crear aquellos mundos pasados que queremos experimentar como otredad. La segunda consecuencia da paso a una nueva fórmula que describa una posible función (incluso una racionalización) para nuestro deseo por la historia –y va así más lejos de lo que quisiéramos ir con este argumento y todo este libro. La comprensión, como un componente intrínseco de la Otredad dentro de un sistema que observa, aumenta la complejidad de ese sistema –y por lo tanto, al grado de flexibilidad con el que puede reaccionar a perturbaciones que llegan desde su entorno.

Perseguir estas relaciones entre el deseo de la experiencia no mediada del pasado, y las transformaciones de conceptos como "simultaneidad", "subjetividad" y "comprensión", no nos ha llevado lo bastante lejos (sólo nos ha hecho retroceder al constructivismo), pero al mismo tiempo nos ha llevado demasiado lejos (hasta una hipótesis acerca de las posibles funciones de la cultura histórica). Tanto demasiado lejos como no suficientemente lejos, porque nuestra discusión ha pospuesto un comentario que se está debiendo desde que las palabras "realidad" y "experiencia directa" aparecieron por primera vez en este texto sin haber sido inmediatamente tachadas. ¿Cómo puede uno emplear estas palabras sin ingenuidad o incomodidad, en un clima filosófico cuyas autodescripciones dominantes están basadas en la suplementariedad y la ausencia? En lugar de proveer una respuesta –que estaría inevitablemente llena de excusas– uno puede, acaso, hacer mejor en responder con otra pregunta. ¿Para qué tanta insistencia con la suplementariedad y la ausencia (condiciones epistemológicas que el pensamiento occidental ha confrontado desde hace más de un siglo), si esta insistencia no fuera el síntoma de un irreprimible deseo por la presencia? Y ¿para qué tanta insistencia en la insalvable distancia que nos separa de los mundos pasados, si esta insistencia no fuera el deseo de re-presentar –hacer presente de nuevo– aquellos mundos pasados? La cultura histórica no puede evitar vivir entre su cruzada por satisfacer tales deseos de presencia, y una conciencia de que esta tarea autoasignada es imposible de cumplir. Por lo tanto, la cultura histórica –si quiere preservar su identidad como una forma de experiencia distinta de la experiencia de la ficción– debe tratar de "conjurar" la realidad de los mundos pasados, sin permitirse caer en analogías ingenuas con la magia, pero reconociendo la subjetividad inevitable de cada una de tales construcciones de otredad histórica. Sin embargo, apenas la cultura histórica opta abiertamente por este deseo de re-presentación (que no es algo dado), no puede evitar ser irónica, porque así

re-presenta el pasado como una "realidad" aunque sabe que todas las representaciones son simulacros.[29]

¿O es demasiada concesión al espíritu de la suplementariedad etiquetar esta situación como "irónica"? Después de todo, *podemos* tocar (¡y oler!) viejos periódicos, visitar catedrales medievales y mirar a las momias a la cara. Estos objetos son parte del mundo que experimentamos sensorialmente; están espacialmente cercanos y "a-la-mano"[30] para gratificar nuestro deseo de inmediatez histórica. En lugar de buscar exclusivamente las condiciones que hacen posible la inmediatez, tenemos también que dejarla ocurrir. Después de un experimento inicial de inmediatez, una actitud más académica tomará el control y nos recordará acerca de la brecha de tiempo que separa a nuestro presente de tales objetos. La academia sugiere que el pasado tiene que convertirse en "presente-a-la-mano", que sólo puede ser visto "objetivamente" si purificamos nuestra relación con él por la vía de eliminar nuestro deseo de inmediatez. Este esfuerzo por establecer una distancia cognitiva como una condición de la experiencia histórica "objetiva" puede cegarnos respecto a nuestro deseo por tener una experiencia directa del pasado –deseo que es cumplido mejor cuando no buscamos tal distancia.

Mientras estaba escribiendo este libro, estuve recorriendo continuamente viejos periódicos y libros polvorientos que nadie había leído por décadas. Nunca conduje mi coche sin escuchar jazz grabado en 1926, y repetidamente miré silenciosas películas grabadas en aquel año. El máximo desafío para mi escritura fue, por tanto, la prevención que existe ante este dejarse caer en la inmediatez histórica, esa que está "a-la-mano"; debí cuidarme de no convertirlo en el presente "a-la-mano" de la distancia histórica y la "objetividad". ¿Cuán lejos puede ir un libro en cuanto a proveer, o mejor dicho, a mantener (la ilusión de) tal experiencia directa del pasado? ¿Cuán lejos puede llegar un libro para satisfacer un deseo al cual los demás medios de comunicación han respondido de forma tan exitosa en los años recientes? ¿Qué pasa si, al escribir historia, uno sigue

[29] Significativamente, yo no habría percibido esta "ironía" en mi propio proyecto sin los comentarios de Richard Roberts en varias discusiones en el Stanford Humanities Center durante el año académico 1993-1994.

[30] Me refiero por supuesto a la formulación de este concepto en *Sein und Zeit*, aunque no veo (ni reclamo) conexión alguna entre mi propio proyecto y la teoría de la historia que Heidegger desarrolla en ese libro. Para una "aplicación" del pensamiento de Heidegger a las discusiones actuales entre los historiadores, véase Reinhart Koselleck, *Hermeneutik und Historik: Sizungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften (Philosophisch-historische Klasse)*, Report 1 para 1987, Heidelberg, 1987. Mi propio uso –orientado epistemológicamente– de los conceptos heideggerianos de "a-la-mano" y "presente-a-la-mano" llevan a una discusión con Francisco Varela en un coloquio titulado "Beyond Dualism: Epistemological Convergences between the Sciences and the Humanities?" Stanford University, marzo 1994.

simplemente ese deseo, en lugar de aplastarlo con miríadas de imposiciones filosóficas y tareas pedagógicas? Es precisamente el interés por explorar este potencial presente en la escritura histórica y en el medio de comunicación que llamamos "libro" lo que me persuadió de que no debía incluir fotografías ni otros documentos visuales aquí. Porque ellos producen un efecto de immediatez que fácilmente supera a cualquier cosa que un texto pueda proveer. Mi esperanza es que, en la ausencia de ilustraciones, las palabras del pasado que he citado abundantemente proveerán un efecto similar –pero fenomenológica y psicológicamente diferente.

Como "ensayo acerca de la simultaneidad histórica", mi libro es una respuesta práctica a la pregunta de cuán lejos puede llegar un libro en cuanto a proveer una experiencia directa del pasado. No hago ningún esfuerzo por transformar esta respuesta en un "método", porque siempre he estado convencido de que declarar que uno emplea el rigor de un "método" es un tropo a través del cual los humanistas buscan un escape fácil de su tradicional complejo de inferioridad *vis-à-vis* los científicos. Todo lo que puedo hacer, a modo de autocomentario, es un subrayado retrospectivo de las decisiones más importantes y las líneas de orientación que emergieron durante el proceso de composición. Más que dignificar este comentario con el estatus epistemológico de "método", simplemente lo presento como *seis reglas para la escritura histórica, después del "aprender de la historia"*. Estas reglas se solapan, dado que apuntan a la (imposible) posibilidad de una cierta práctica historiográfica a la que mi propia escritura, tengo la esperanza, a veces se aproxima.

1

Si nos distanciamos del deseo de "aprender de la historia" y de "entender" el pasado, entonces *nos liberamos a nosotros mismos de la obligación de comenzar los textos historiográficos por una legitimación de la relevancia específica de los momentos sobre los que elegimos escribir*. Lo que la tradición alemana acostumbraba llamar "años umbral", por ejemplo, no existe dentro de un discurso que enfatice la simultaneidad histórica, pues este discurso busca aislar y hacer presente un pasado[31] en lugar de buscar establecer una continuidad entre el pasado y el presente. En la vecindad intelectual de la hermenéutica y la filosofía del sujeto, los años umbral eran vistos como momentos de transición (a menudo marcados por "eventos" de gran significación simbólica") entre diferentes marcos institucionales para

[31] Aludo a la famosa metáfora de Benjamin del "salto de pantera en la historia" –la cual trato de usar sin las (ambiciosas) connotaciones políticas inherentes a su versión original.

la acción humana. Se esperaba que la interpretación de los años umbral arrojase descubrimientos particularmente importantes acerca de las "leyes" del cambio histórico. Pero si es cierto que este marco de asunciones hegelianas ha comenzado a retroceder, podemos no estar más obligados a subordinar archivos y narraciones a la economía de tal legitimación histórico-filosófica. Tan pronto como admitimos que la elección entre posibles temas para nuestra investigación no precisa seguir aquellos criterios de relevancia, la vieja obsesión intelectual por ir en contra de la propia naturaleza se vuelve igualmente obsoleta –lo cual significa que los historiadores no están ya obligados, entre otras cosas, a promover años o eventos "hasta ahora subestimados". En cambio, el fluctuante interés público por ciertos segmentos del pasado puede entonces ser aceptado como una orientación suficientemente buena. Por ejemplo, la amplia atención que, en las décadas pasadas, ha sido tan frecuentemente generada por los "años de conmemoración" estimula por cierto el deseo de incontables lectores potenciales por experimentar directamente mundos tales como los de 1789, o 1492 –incluso si tales años fueron elegidos primero como fechas conmemorativas debido a su reputación como años umbral.

En lo que respecta al año 1926, quisiera enfatizar que no cumple ni con el requerimiento clásico de ser un año umbral, ni anticipa ningún aniversario público por venir. Lo elegí primero como axioma de lo azaroso[32] porque parece ser uno de los pocos años en el siglo XX al cual ningún historiador ha atribuído nunca alguna relevancia hermenéutica específica. Más tarde, me di cuenta de que mi elección probablemente había sido pre-conscientemente orientada por una construcción propia de mi historia familiar. Yo creía que dos de mis abuelos habían muerto en 1926: Theresa Bender en Dortmund-Hörde, de septicemia después de un parto prematuro, y Vinzenz Schraut, en Würzburg, a consecuencia de una herida sufrida como soldado durante la Primera Guerra Mundial.[33] El deseo imposible de escuchar las voces de mis abuelos (pues es cierto que las voces son particularmente fuertes en su capacidad de crear una ilusión de presencia), saber qué había ocupado sus mentes y ver sus mundos con sus ojos fue lo que creó mi fascinación por ver documentos provenientes de sus años de vida adulta.[34]

[32] "El Año 1926" fue el tema de un seminario que dicté junto a Ursula Link-Heer en la Universidad de Siegen (Alemania) durante el semestre de invierno de 1987-1988.

[33] En el transcurso de mi trabajo, descubrí que ninguno de esos abuelos realmente había muerto en 1926. Pero mi error hizo únicamente que la elección de 1926 fuese "más azarosa" –es decir, más adecuada a mi experimento.

[34] Sobre este aspecto de nuestra relación con el pasado, véase mi ensayo "Narrating the Past as If It Were Your Own Time", en Gumbrecht, *Making Sense in Life and Literature*, pp. 60ss.

¿Tendría yo entonces que extraer la conclusión, más general, de que, mientras que el año seleccionado tiene que ser anterior a mi nacimiento (en 1948), tiene también que ser lo suficientemente reciente como para proveer una asociación con personas a quienes pueda yo identificar como mis parientes? ¿Podría yo haber elegido el año 926, en vez de 1926?[35] Dejando de lado todos los problemas que tienen que ver con la disponibilidad y fechado preciso de las fuentes medievales, tiendo a pensar que uno puede ciertamente escribir un libro similar acerca del año 926. Pues, aunque sólo un sentimiento inicial de cercanía disparará el deseo por la experiencia directa del pasado, tal cercanía no tiene por qué ser la de una historia de familia. Estoy escribiendo estas líneas durante una estadía en Charlotesville, Virginia –y del modo más natural, mi proximidad a tantos edificios planeados y diseñados por Thomas Jefferson motiva mi deseo de saber más acerca de –"ubicarme más cerca de"– la historia de la independencia norteamericana.[36] De modo similar, debido a toda mi educación como "romanista", no empecé siquiera a interesarme por la historia de la cultura argentina hasta que visité Buenos Aires por primera vez –para no mencionar el impacto que los vestigios de edificios medievales en mi ciudad natal tienen que haber tenido en la elección del tema para mi disertación.[37] Pero si bien admito con entusiasmo que no hay ninguna relevancia general que pueda ser postulada para el año 1926, espero y creo que la deliberada subjetividad de la elección no necesariamente tiene que impedir que este libro sea útil para lectores que estudian la década de los años veinte desde ángulos diferentes (y, probablemente, "más relevantes"). Es por ello que, en el capítulo que concluye el volumen, trato de mostrar la fecundidad más general de mi enfoque, a través de un análisis paradigmático del libro de Martin Heidegger *Sein und Zeit* (*Ser y tiempo*), que fue escrito durante 1926 –un análisis basado en una reconstrucción sincrónica de los mundos-de-la-cotidianidad de aquel año.

2

La perspectiva de la simultaneidad histórica no depende de la elección de un lapso de un año –esto es obvio. Cualquier decisión sostenible acerca del lapso de tiempo a considerar gira primero que todo sobre la proporción

[35] Bliss Carnochan me confrontó por primera vez con esta pregunta.

[36] Un ejemplo particularmente impresionante de re-presentación histórica es Jay Fliegelman, *Declaring Independence: Jefferson, National Language, and the Culture of Performance*, Stanford, 1993.

[37] Hans Ulrich Gumbrecht, *Funktionswandel und Rezeption: Studien zur Hyperbolik in literarischen Texten des romanischen Mittelalters*, Diss., Universidad de Konstanz, 1971, Munich, 1972.

entre las fuentes disponibles y el largo proyecto del libro (o, si de eso se trata, las dimensiones proyectadas de la exhibición). Mientras que sería técnicamente dificultoso llevar adelante un proyecto similar acerca de un año de, digamos, el siglo VII a.C., uno puede llenar con facilidad cientos de páginas con referencias a cada mes, cada semana y probablemente incluso cada día del año 1926. Una ventaja estratégica del lapso de un año surge del hecho de que los años (y las décadas y los siglos) llevan consigo a menudo ciertas connotaciones para los lectores potenciales –connotaciones que pueden despertar y preorientar sus intereses. Además, los años (no los meses ni los días) son usados para la clasificación estándar de materiales impresos (así como de otros artefactos e incluso de "eventos") –una circunstancia que hace las cosas simplemente más fáciles para el historiador de la simultaneidad.

Mucho más importante que la elección de un lapso de tiempo, sin embargo, es la decisión de abstraerse (todo lo que sea posible) de la secuencialidad y causalidad dentro de la reconstrucción historiográfica de un determinado año (década, mes).[38] Esta decisión no apunta directamente a mi meta primaria de llegar tan cerca como sea posible a los mismos eventos y estructuras de experiencia que constituyeron la realidad del año 1926. En lugar de ello, la suspensión de la secuencialidad surge de la elección de un ángulo específico de representación histórica. En este caso, es la concentración en un año considerado como un entorno, como un mundo dentro del cual vivía la gente. Aunque uno puede, por cierto, observar transformaciones y cambios en los mundos-de-la-cotidianidad, considerados como entorno, dentro del lapso de un año, yo pienso que, como regla general, estos cambios difícilmente son experimentados por la gente que habita esos mundos. El imperativo autoimpuesto de suspender la secuencialidad nos obliga a minimizar el recurso al concepto, centrado en el sujeto, de la causalidad, y al género de la narrativa histórica. Por lo tanto, debemos preguntar qué discursos y conceptos podemos elaborar a efecto de establecer relaciones no causales entre los textos y los artefactos a los que nos referimos. Hallar una respuesta es difícil, en la medida en que tenemos que exponernos a la inevitable secuencialidad del texto como medio. Si podemos aportar algunas soluciones, ellas serán contribuciones a la "teoría del presente" mencionada más arriba, que necesitamos, pero que aún no tenemos.

[38] Con esta "abstracción de la secuencialidad", mi libro se aparta de otros ensayos de simultaneidad histórica –por ejemplo, Jean Starobinski, *1789: Les emblèmes de la raison*, París, 1979; o Jürgen Kuczynski, *1903: Ein normales Jahr im imperialistischen Deutschland*, Berlín, 1988.

3

¿Qué textos y qué artefactos "pertenecen" al año 1926? De acuerdo con nuestra meta de llegar lo más cerca posible del mundo de ese lapso temporal, el rango de materiales pertinentes comprende potencialmente las trazas de todas las experiencias que puedan haberse tenido en 1926. Si alguien toma en serio esta fórmula, ella implica la obligación de entendérselas con la masa prácticamente infinita de tales trazas, que vienen de culturas y periodos previos a 1926 –siempre que estuviesen disponibles en 1926. Para achicar un poco esta inabordable complejidad, empecé por concentrarme en los libros, objetos y eventos que concitaron cierto nivel de atracción pública durante el año en cuestión. Entre ellos, no hace diferencia si un texto fue, digamos, publicado por vez primera en 1926, si fue exitosamente reeditado, o si, incluso sin una nueva edición, se volvió un tema de amplia discusión durante tal año. Una vez que un primer repertorio de materiales queda así establecido, uno puede incluir objetos que fueron producidos en 1926, pero que entraron a la esfera pública en una fecha posterior. Tales inclusiones tienen que confiar en la impresión de que los temas y preocupaciones de particular resonancia pública durante ese año tenían un impacto importante en los objetos a ser analizados. Una cierta cantidad de arbitrariedad interpretativa es, por supuesto, el precio que debe pagarse por trabajar con hipótesis de esta clase. Entre los libros que fueron escritos (no publicados) en 1926, elegí por lo tanto tan sólo *Sein und Zeit* de Heidegger –una decisión que fui animado a tomar debido a cierta evidencia de archivo recientemente desenterrada, que data el proceso real de la escritura entre abril y diciembre de 1926. En general, no obstante, resistí la tentación de emplear tal evidencia, porque estaba interesado en explorar los desafíos del azar cronológico. Las fuentes sin una inscripción claramente perteneciente a 1926 fueron simplemente consideradas como no disponibles, aún cuando en algunos casos ellas podrían haber contribuido al refinamiento, ilustración o confirmación de algunas de mis observaciones.

Pero hasta el azar es relativo. Acostumbrados a una enorme amplitud cronológica en la elección de fuentes para sus textos, muchos historiadores pasan por alto el hecho de que lo que ellos rechazan como "azar cronológico" parece azar sólo en relación con una asunción metafísica, según la cual el pasado está estructurado de acuerdo con un subyacente principio de causalidad. Y hay todavía otra regla en cuanto a la selección y el estatus de las fuentes: si el criterio principal para la inclusión de un texto es su estatus como traza de la experiencia disponible en el año 1926, entonces la distinción entre textos ficcionales y no ficcionales se vuelve irrelevante. La única diferencia empírica que descubrí entre el valor de los textos ficcionales y no ficcionales está en la –bastante inesperada–

observación de que, en promedio, los textos de ficción presentan una densidad mucho mayor de aquellas preocupaciones y perspectivas que llegué a identificar como específicas del año 1926.

4

No recuerdo exactamente con qué tipo de documentos comencé, pero sé que, en una etapa muy temprana, abandoné todo criterio no cronológico de selección. Todas las fuentes, artefactos o eventos que llevasen a 1926 eran potencialmente relevantes. Con esta apertura, abandoné por supuesto la esperanza de alcanzar jamás un nivel de exhaustividad. Aunque no fue particularmente difícil renunciar a este objetivo, el cual de cualquier modo era imposible, enfrenté luego la cuestión, más práctica, de *cuándo podría considerar completada mi invesigación sobre las fuentes disponibles.* La respuesta obvia –obvia al menos para cualquier tipo de investigación histórica perteneciente a un periodo histórico reciente– apunta a esto: alcanzar un nivel de densidad documental tal, que el análisis de fuentes ulteriores no arroje descubrimientos adicionales. Hay un momento en toda investigación histórica en el que la repetición de cierta clase de materiales y de ciertas conclusiones lleva a una sensación de vacío –o (para usar una metáfora contrastante con la anterior) un momento en que nuestra pintura del pasado alcanza un nivel de saturación. Mientras que, por supuesto, uno no puede teorizar acerca de la cuestión de cuándo, exactamente, la búsqueda de fuentes y materiales del pasado llega a tal terminación "natural", es obvio que cualquier texto historiográfico puede alcanzar (y emplear) sólo una cantidad limitada de evidencia documental. Visto desde esta perspectiva, mi estilo de trabajo fue completamente inductivo. Yo estaba ansioso por permitir que mi lectura y mi escritura fuesen guiadas por lo que se hacía visible como estructuras predominantes para 1926 (en lugar de seguir el patrón, propio del *New Historicism,* de "inventar" tales estructuras), y he tratado de minimizar el comentario interpretativo a la hora de presentar mis resultados. Por supuesto, sé que un historiador no puede evitar "inventar" mundos pasados –pero aún espero que mi "construcción" se acerque lo más posible a visiones del mundo *desde dentro de 1926.* Así, la cuestión crítica acerca de la cual estoy preparado para responder no es si hay eventos, obras de arte o libros que yo haya "olvidado" en mi reconstrucción de 1926, sino en cambio si su inclusión habría cambiado de cualquier forma importante mi descripción y simulación de aquellas visiones del mundo.

La observación empírica de la recurrencia –no de la totalización– me sirvió para mi proyecto como principio de trabajo, aún de otra forma también importante–. Sirvió para identificar múltiples temas y preocu-

paciones que habían capturado la atención en 1926. Esto significó, primero que nada, que pude abandonar cualquier especulación acerca de niveles de "profundidad" preconsciente subyacentes a las manifestaciones culturales con las que trabajé. Pero la decisión de concentrarme en los fenómenos de superficie y resistir la interpretación en profundidad motivó también mi aventura de describirlos del modo más sucinto e impersonal que fuese posible, siendo el uso prevaleciente del tiempo presente una consiguiente traza de esta ambición. Uno podría decir –si uno puede poner entre paréntesis, al menos por un momento, todos los problemas filosóficos que vienen con esta fórmula perteneciente a las poéticas del modernismo literario– que los fenómenos de superficie que describo "significan" lo que "son". Empleando una distinción conceptual que pertenece a la tradición fenomenológica, uno podría decir también que se refieren al nivel de la "experiencia vivida" (*Erleben*) y no al de la "experiencia" (*Erfahrung*), porque *Erfahrung* siempre presupone que alguna perspectiva interpretativa ha sido ya aplicada a la *Erleben*. En lugar de emplear el término "historemas" (como me propuso Wlad Godzich durante una conversación), yo prefiero referirme a los fenómenos que describo como "configuraciones". Pues la palabra "configuraciones" (o, como Norbert Elias probablemente habría dicho, "figuraciones") enfatizan una dimensión de forma y percepción, mientras que el neologismo "historemas" suena a "narremas", un concepto que solía ser aplicado al tratamiento del "nivel profundo" de los textos narrativos.[39]

5

¿Qué clase de "realidad histórica" surge de una reconstrucción que –pese a todas las dificultades– intenta satisfacer el deseo por una experiencia directa del pasado? Algunas veces yo llegué a sentir la ilusión (y, teniendo en cuenta los materiales históricos con los que estaba trabajando, uno podría decir que no era tan sólo una ilusión) de estar circundado por los mundos-de-la-cotidianidad de 1926. Tales memorias de los momentos más excitantes durante los años en que trabajé en este proyecto, a la larga sugirieron el título del libro, *En 1926*, el cual, fundamentado en el placer de tener los materiales históricos a-la-mano, no puede negar una proximidad, al menos metonímica, a la noción de "ser-en-el-mundo" de Heidegger. Querer ser-en-el-mundo de 1926 a través de la escritura de un libro tuvo una serie de consecuencias prácticas. El mundo que uno debe encontrar y

[39] "Figuration" fue un concepto clave en la práctica historiográfica de Norbert Elias. Véase Peter R. Gleichmann, Johan Goudsblom y Hermann Korte (eds.), *Human Figurations: Essays for Norbert Elias*, Amsterdam, 1977.

reconstruir es un mundo-de-la-cotidianidad, un mundo de normalidad (Heidegger dice que su análisis existencial requirió enfocarse en "la cotidianidad promedio" y la "facticidad"). Correspondiendo al deseo de estar-*en*-1926, tal mundo-de-la-cotidianidad tiene que ser un entorno, un reino imaginado, que junta diferentes fenómenos y configuraciones en un espacio de simultanidad (de allí mi insistencia en esta perspectiva en la sección 2, más arriba). Pero al llamar "espacio de simultaneidad" al mundo-de-la-cotidianeidad de 1926, quiero hacer algo más que apuntar a su dimensión temporal. Con el significado no metafórico de la palabra "espacio", aludo también al deseo de poner fenómenos y configuraciones en una posición de cercanía espacial (ilusoria o no). Sólo tal proximidad nos permitiría tocar, sentir el aroma y escuchar el pasado.[40] En su carácter de aspecto del tiempo, la simultaneidad, sin embargo, da lugar a relaciones paradójicas entre los fenómenos re-presentados. Porque si lo que llamamos paradoja es la presencia simultánea de dos términos contradictorios, se sigue lógicamente que una perspectiva historiográfica de la simultaneidad engendra múltiples paradojas.

Elegir la simultaneidad como una condición marco para este libro requirió no sólo una tolerancia hacia las paradojas. También excluyó, independientemente de cualquier referencia filosófica, la posibilidad de tratar a los temas como agentes, porque las acciones pueden recibir la condición de agentes sólo en el marco de una narración, y las narraciones requieren secuencialidad. El mundo de 1926, aparece aquí por lo tanto como un escenario sin actores. Esto no significa, por cierto, que yo "no esté interesado en la gente", sino que es la consecuencia de la forma que elegí para re-presentar un año del pasado. Al renunciar a la secuencialidad de una trama narrativa, dejo ir también el criterio más "natural" de selección de materiales históricos ¿Cuáles son los límites de mi investigación, y de las re-presentaciones basadas en ella, si no sigo ni construyo una línea narrativa? Por cierto que no son las fronteras de ninguna "cultura nacional" –ni siquiera (al menos no por la vía de ninguna deducción o inducción lógica) los límites de la cultura occidental. La única razón por la cual mis imágenes del mundo de 1926 están confinadas *de facto* a la cultura occidental está en el hecho (altamente contingente y deplorable) de que todos los materiales accesibles a mi competencia lingüística y semiótica pertenecen a Occidente. Si las diversas imágenes que presento realmente se conjuntan en un panorama mayor de la cultura occidental, ésa es otra cuestión empírica. Los materiales parecen apuntar a una red razonablemente coherente de fenómenos cotidianos, que tienen rasgos propios de las idiosincrasias nacionales, y que también ofrecen sugerencias de apertura hacia mundos no occidentales. De un modo algo para-

[40] De nuevo con referencia a Nietzsche. Véase arriba, nota 16.

dójico, las diversas imágenes del mundo totalizadoras que emergen en este marco, pertenecen a los elementos más idiosincráticos. Ellas constituyen un segundo nivel de referencia para el concepto de "mundo", un nivel ocupado por ideas múltiples y, normalmente, bien circunscritas –en oposición a lo que he llamado "el mundo de 1926", que constituye el objeto de representación, en última instancia inalcanzable, de este libro. Dentro de cada cultura nacional o regional, las imágenes del mundo totalizadoras no son en general experimentadas como "específicas" en ningún sentido (ni "negras", ni "occidentales", ni "de clase media", ni "italianas"). Pero es fácil delinear sus perfiles individuales, enfocándose en las inclusiones y exclusiones a través de las cuales se definen. Lo que uno podría llamar "la cultura central europea de 1926", por ejemplo, está obsesionada con establecer un contraste entre la Unión Soviética y los Estados Unidos; incluye una imagen de Asia, pero excluye, incluso como entidad geográfica, a la mayor parte de África. Al mismo tiempo, la cultura central europea ansiosamente busca y admira las formas afroamericanas de expresión. A lo que esta pintura del mundo renuncia claramente, sin embargo (excepto, tal vez, en el caso de Francia), es a la existencia de un horizonte trascendental (el concepto de "mundo" está por convertirse en puramente inmanente). Desde la perspectiva de América Latina, en contraste, la imagen del mundo incluye a los Estados Unidos y a Europa, pero no parece compartir el interés de éstos en la Unión Soviética. Dentro de tales contigüidades, solapamientos y diferencias entre múltiples mundos cotidianos, mi reconstrucción no privilegia –al menos, no intencionalmente– ninguna perspectiva única, o la posición de algún observador. Si muchas de las configuraciones individuales que describo parecen centrarse en las referencias a las culturas metropolitanas de Berlín, Nueva York y Buenos Aires (en lugar de, digamos, la cultura de París), tal concentración refleja, espero, el efecto de condensación y de retroalimentación mutuo entre estructuras de relevancia que predominaban en 1926. Este libro trata de situarse identificando aquellos lugares "en donde estaban pasando cosas".

Finalmente, ¿cómo puede uno encontrar un sustituto para la noción de "evento" en el contexto de un "ensayo sobre la simultaneidad histórica"? Tal sustitución es inevitable, porque el uso tradicional de este concepto presupone una estructura de trama (dentro de la cual el "evento" marca un punto de inflexión). Al mismo tiempo, sin embargo, los eventos apuntan a la interferencia de la contingencia, a aquello que resiste una integración total dentro de la lógica interna de una trama. A efectos de encontrar un equivalente para el concepto de "evento" dentro de una reconstrucción de la simultaneidad, tenemos que concentrarnos en el segundo componente semántico. Un "evento" sería todo aquello que amenaza la estructura de los mundos-de-la-cotidianidad existentes sin

ser accesible a una formulación o interpretación dentro de ellos. En este sentido, podríamos especular acerca del impacto incontrolable de la tecnología (o de la tecnología en la medida en que interactúa con los entornos naturales de los mundos-de-la-cotidianidad) como un estímulo potencial para que ocurran eventos. Los eventos pueden surgir a partir de los efectos acumulados de distintos códigos culturales que convergen y divergen. Los eventos pueden ser un resultado de acoplamientos externos a través de los cuales los mundos-de-la-cotidianidad se unen a otros mundos-de-la-cotidianidad en sus entornos (piénsese, por ejemplo, en los acoplamientos entre la teoría física moderna y lo militar– dos mundos-de-la-cotidianidad que comparten un entorno).

En el nivel de la escritura histórica –que, como he dicho, resultó ser un nivel de experiencia empírica para mi trabajo– los fenómenos y configuraciones más frecuentemente observados en el año 1926 parecen caer en tres categorías. Hay algunos artefactos, papeles y actividades (por ejemplo, Aeroplanos, Ingenieros, Baile) que requieren que los cuerpos humanos entren en relaciones espaciales y funcionales específicas con los mundos-de-la-cotidianidad en los que habitan. Tomando prestado un término empleado por primera vez dentro del contexto de la investigación histórica de Michel Foucault,[41] llamo a tales relaciones –las formas en las cuales los artefactos, papeles y actividades influyen los cuerpos– *dispositifs*, o sea, *dispositivos*. Coexistiendo y superponiéndose en un espacio de simultaneidad, los conjuntos de dispositivos son a menudo zonas de convergencia confusa, y tienden por lo tanto a generar discursos que transforman tal confusión en una alternativa entre opciones –lo que elimina las paradojas– (por ejemplo, Centro vs. Periferia, o Individualidad vs. Colectividad, o Autenticidad vs. Artificialidad). Puesto que identificar los *códigos binarios* en los que tales discursos están apoyados resultó sorprendentemente fácil, y dado que éstos proveen una estructura de orden dentro de la simultaneidad no estructurada de los mundos cotidianos, uno podría reservar el concepto de "cultura" para el conjunto de tales códigos.[42] Ésta sería una alternativa a la tendencia reciente de emplear la noción de "cultura" como coextensiva con "mundos-de-la-cotidianidad" –un uso en el cual el concepto se vuelve demasiado ancho como para permitir cualquier distinción.

[41] Véase, por ejemplo, Michel Foucault, *Dispositive der Macht: Über Sexualität, Wissen und Warheit*, Berlín, 1978, pp. 119ss.

[42] Tomo prestada de Niklas Luhmann la idea de que sistemas sociales diferentes están basados en códigos binarios diferentes. Véase, entre otros ensayos de Luhmann, "Ist Kunst codierbar?" en *Soziologische Aufklärung*, vol. 3, Opladen, 1981, pp. 245-266. Véase también Hans Ulrich Gumbrecht, "Pathologies in the System of Literature", en *Making Sense in Life and Literature*, pp. 247-271. Más aún, fue Luhmann quien sugirió por vez primera asociar el concepto de "cultura" con la función desparadojizadora de los "códigos binarios" ("Ökologie des Nichtwissens"), en *Beobachtungen der Moderne*, p. 201.

Hay razones para creer, sin embargo, que los códigos individuales no están integrados en sistemas generales, y que los códigos a veces ni siquiera tienen éxito en mantener su función de eliminar las paradojas (durante 1926 éste parece ser el caso, por ejemplo, con la distinción binaria de género, o con el contraste entre Trascendencia e Inmanencia). Tales *códigos colapsados* son particularmente visibles, debido a que, como áreas de mal funcionamiento y de entropía que son, atraen atención discursiva específica y, a menudo, energía emocional específica. Desde un punto de vista teórico, los códigos colapsados tienen que ser ubicados en la frontera entre la esfera interna de los mundos-de-la-cotidianidad y aquella zona "más allá" de los mundos-de-la-cotidianidad que hemos señalado como un sustituto posible para el concepto de "evento". Los códigos colapsados pertenecen a los mundos-de-la-cotidianidad, en la medida en que están basados en los códigos binarios que proveen de un orden a través de la eliminación de las paradojas. Pero apenas los códigos dejan de servir a esa función de eliminación de paradojas, se mueven más allá de lo que puede ser expresado y controlado conceptualmente. Por ello, en el sentido de nuestra definición de "evento", el colapso de los códigos implica un potencial para el cambio, y es también por ello que sería equivocado ver este colapso exclusivamente desde la perspectiva de la pérdida y el mal funcionamiento.

6

Dispositivos, códigos y códigos colapsados son los tres niveles en los cuales presento los diferentes objetos y configuraciones que parecían centrales dentro de los mundos-de-la-cotidianidad de 1926. Pero *¿es posible integrar esos varios objetos y configuraciones en un discurso historiográfico?* Aunque he desarrollado algunas hipótesis elementales acerca de las relaciones que conectan los tres niveles de los fenómenos, la naturaleza de su interrelacionamiento aún no es suficientemente obvia como para permitirnos sugerir una nueva forma de escritura histórica. Reservas similares se aplican a los tres niveles individuales. No es probable que diferentes dispositivos y diferentes códigos (para no hablar de los códigos colapsados) que pertenecen a un mismo momento temporal entren jamás en relaciones de carácter sistémico. E incluso si fuese éste el caso, nosotros –en la posición de testigos históricos inmediatos– definitivamente no experimentaríamos los mundos-de-la-cotidianidad como sistemas.

También sin respuesta queda la pregunta acerca de cuál sería la forma discursiva que favorezca más la ilusión de estar-en-un-mundo-pasado. He optado por la estructura enciclopédica de entradas múltiples, usando el término "entrada" para referir a cada uno de los textos que

constituyen una enciclopedia o diccionario, pero usándolos también como una forma de destacar que los mundos-de-la-cotidianidad no tienen ni simetría ni centro, y que por lo tanto puede entrarse a ellos desde muchas direcciones diferentes.[43] Cada entrada conduce a un encuentro con un elemento de la realidad histórica concreta, y cada uno de esos elementos está conectado con otros elementos por la vía de una miríada de sendas laberínticas de contigüidad, asociación e implicación. La arbitrariedad del orden alfabético en el cual las entradas son presentadas y el aparato enciclopédico de referencias cruzadas imita el carácter no sistemático de nuestra experiencia cotidiana, y sugiere que los lectores constituyen el mundo de 1926 como una red asimétrica,[44] más como un rizoma que como una totalidad.[45]

El *Dictionnaire des idées reçues* (*Diccionario de ideas recibidas*)[46] de Gustave Flaubert es un –ciertamente, inencontrable– modelo para la representación de mundos-de-la-cotidianidad pasados a través de una red de entradas. Siendo un mero cuaderno en el que Flaubert coleccionaba los lugares comunes más frecuentemente usados por la sociedad francesa contemporánea, el *Dictionnaire* no podía ser mantenido como modelo de estrategia historiográfica, porque no se enfrenta con la tarea de hacer presente un mundo pasado. Pero yo no conozco ningún otro texto que provea a los lectores por venir de tan poderosa ilusión de estar experimentando un mundo-de-la-cotidanidad pasado desde adentro. Además de la arbitrariedad descentrante propia del orden alfabético, dos rasgos adicionales contribuyen mucho a este efecto. Flaubert trata los lugares comunes que colecciona como citas, como fragmentos de una realidad histórica –y no como descripciones de esa realidad. Éstos aparecen como citas (aunque no están encerrados entre comillas) porque no hay un discurso o una voz autoral para comentarlos o ponerlos en perspectiva histórica. Esta ausencia, sin embargo, crea una sensación prevaleciente de ironía. Leyendo a Flaubert, tendemos a atribuir tal ironía a un autor que destroza los lugares comunes limitándose estrictamente a reiterarlos. La ironía que subyace a mi libro, en contraste, podría acaso ser mejor carac-

[43] En este sentido, la secuencia de textos cortos que constituye *1789: Les emblèmes de la Raison*, de Starobinski, pueden ser leídos como una estructura de "entradas" parecidamente "descentrante" –aunque no está presentada en orden alfabético.

[44] Llamativamente, la metáfora de la "red de trabajo" fue usada sólo en el título inglés (*Discourse Networks*) del doble análisis sincrónico de Friedrich Kittler, *Aufschreibesysteme 1800/1900*, Munich, 1985.

[45] Véase Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Rhizom*, Berlín, 1977.

[46] Las notas de Flaubert, que pueden ser encontradas en una carpeta etiquetada "Dictionnaire des idées reçues", no fueron publicadas hasta 1961. Más cerca del año 1926, dos novelas claves, *Ulysses* (1922) de James Joyce y *Berlin Alexanderplatz* (1929) de Alfred Döblin, observaron el mismo principio de constituir mundos ficcionales sobre la base de lugares comunes y perspectivas cotidianas.

terizada como la ironía de un proyecto que intenta re-presentar la realidad de un mundo pasado pese (o debido a) su reconocimiento fundamental de que tal re-presentación es imposible. Sabiendo de la imposibilidad de su propio cumplimiento, el deseo por la no-mediación no debe degenerar en la ilusión de la no-mediación.

SER-EN-LOS-MUNDOS DE 1926
Martin Heidegger, Hans Friedrich Blunck, Carl van Vechten

No fue un buen año

Desde el punto de vista profesional, 1926 no fue un buen año para el filósofo Martin Heidegger. En 1923 había dejado la Universidad de Freiburg y su amado retiro en Todtnauberg, en la Selva Negra (donde su esposa había construido una cabaña para la familia el año anterior)[1] para aceptar una oferta, largamente esperada, de la Universidad de Marburg. Pero su nuevo puesto era tan solo un *Extraordinariat*, que, como es el caso de un Profesor Asociado en el mundo académico norteamericano, queda por lo menos un escalón por debajo del máximo al que se puede ascender en la carrera. Es, probablemente, por esta razón que Heidegger –pese a que su nueva responsabilidad le daba a él y a su familia estabilidad financiera en los duros tiempos de la posguerra alemana, y pese a que su lista relativamente breve de publicaciones lo hacía académicamente vulnerable– nunca estaría satisfecho con su empleo en Marburg. Incluso en su carta de aceptación al decano de la Facultad de Filosofía (18 de junio de 1923), parece estar empleando tácticas de demora con su nueva universidad, al no mandarle los títulos y temática de los cursos que debía dictar:

> Su *Spektabilität*:[2]
> Le confirmo humildemente que he recibido hoy una oferta de su universidad para un *Extraordinariat* en filosofía, con los derechos y el estatus de un

[1] Véase Martin Heidegger y Elisabeth Blochmann, *Briefwechsel, 1918-1969*, ed. de Joachim W. Storck, Marbach, 1989, p. 138. La nota de Storck dice: "*Todtnauberg*: villa en la parte sur de la Selva Negra. Fue aquí donde Elfride Heidegger construyó la solitaria cabaña [*Hütte*] para Martin Heidegger que de allí en más se convirtió en el lugar favorito de vacaciones del filósofo".

[2] *Spektabilität* es el título alemán tradicional para referirse a un decano universitario. La carta (Hessisches Staatsarchiv Marburg, Best. 307d, Acc. 1966/10) dice: "Eurer Spektabilität

Ordentlicher Professor. Acepto esa oferta. Al mismo tiempo, solicito humildemente a Su *Spektabilität* haga el favor de transmitir a los venerables miembros de la facultad mi más profunda gratitud por la confianza que invierten en mí. Me permitiré enviar las descripciones de mis futuros cursos inmediatamente después de recibir tal pedido por parte de los colegas del Departamento de Filosofía. Con expresión de mi más sincero respeto, y quedando a disposición de Su *Spektabilität*,

Dr. Martin Heidegger

En los años subsiguientes, la falta de entusiasmo de Heidegger por Marburg se desarrolló como un sentimiento general de alienación respecto a lo que provocativamente él había empezado a llamar "la filosofía académica". Él avisa a sus colegas y estudiantes que pasará virtualmente todo día libre lejos de ellos, en la cabaña de la Selva Negra. Habiendo disfrutado, durante sus años de Freiburg, de una reputación única como un profesor de filosofía carismático y prometedor,[3] Heidegger pronto se sintió tan frustrado en Marburg que consideró aceptar una oferta, económicamente muy buena, para pasar tres años como investigador asociado en Japón –pese a que siempre odió completamente viajar.[4]

En 1925, Heidegger fue nominado por sus colegas de Marburg para obtener la cátedra (*Ordinariat*) a la edad de treinta y seis años[5] –lo cual no era inusual, incluso para los estándares académicos promedio. Pero aunque su mentor, Edmund Husserl, que era ampliamente respetado en toda la comunidad académica alemana, lo alaba en su carta de recomendación llamándolo "filósofo de gran estilo" y agrega (en algo que resultaría luego irónico) que lo ve como un potencial "líder (*Führer*) en medio de las confusiones y debilidades del presente",[6] el Ministerio de la Ciencia, el

teile ich ergebenst mit, dass ich heute einen Ruf für das dortige Extraordinariat fur Philosophie mit Rechten und Stellung eines ordentlichen Professors erhalten habe. Ich werde den Ruf annehmen. Zugleich bitte ich Eure Spektabilität ergebenst, einer hohen philosophischen Fakultät meinen aufrichtigsten Dank für das in mich gesetzte Vertrauen übermitteln zu wollen. Die Ankündigung der Vorlesungen und Übungen erlaube ich mir, sofort nach Rükfrage bei den Herrn Fachvertretern einzusenden. Mit dem Ausdruck aufrichtigster Hochachtung bin ich Eurer Spektabilität sehr ergebener Dr. Martin Heidegger".

[3] Hans Georg Gadamer, uno de sus primeros estudiantes, atestigua esto. Véase Gadamer, *Philosophische Lehrjahre: Eine Rückschau*, Frankfurt, 1977, pp. 28-45, 210-221; *idem*, "Hermeneutik im Rückblick", en *Gesammelte Werke*, vol. 10, Tübingen, 1995, pp. 3-13.

[4] Tomo este detalle de la bien fundamentada investigación de Hugo Ott, *Martin Heidegger: Unterwegs zu seiner Biographie*, Frankfurt, 1988, pp.123ss.

[5] En una carta del 5 de agosto de 1925 al Ministerio de Ciencia, Arte y Educación Nacional en Berlín (la decisión de ir adelante con esta propuesta fue tomada en un comité el 24 de junio). Véase Theodore Kisiel, *The Genesis of Heidegger's "Being and Time"*, Berkeley, 1993, p. 479.

[6] Véase Ott, *Martin Heidegger*, p. 125.

Arte y la Educación en Berlín estaba reticente a seguir tales sugerencias –indudablemente, debido a que su candidato no había producido todavía una monografía filosófica de peso. En su correspondencia con el ministerio, los colegas de Heidegger aluden, por tanto, repetidamente a un trabajo inédito sobre Aristóteles (que nunca aparecería) y, en una etapa posterior, a un manuscrito que sería publicado en la primavera de 1927 como la primera parte de *Sein und Zeit* –y que, pese a que hizo época, quedaría para siempre sin continuación. Pese a que Heidegger, desde sus primeros años en Marburg hasta el fin de sus días, alimentó la impresión de que ese manuscrito había sido terminado hacía muchos años y mantenido en secreto,[7] la verdadera redacción de *Sein und Zeit* tiene que haber tenido lugar entre febrero y diciembre de 1926.[8]

En una carta del 27 de enero de 1926, el ministerio había informado al comité encargado de designar el *Ordinariat* en filosofía que, "pese a todo el reconocimiento que hacemos del éxito del profesor Heidegger como docente, [parece] sin embargo inadmisible [...] otorgarle la cátedra de filosofía en un puesto de la estatura histórica [de Marburg]".[9] Esta respuesta inequívocamente negativa tiene que haber espoleado a los colegas de Heidegger a que le pidiesen directamente aquel manuscrito del largo de un libro, y que nadie había visto todavía. Éstas son las palabras tomadas de las actas de una sesión del comité el 25 de febrero, firmadas por el decano, Max Deutschbein, un profesor de inglés: "El comité ha decidido en forma unánime urgir a Heidegger a que mecanografíe y presente al decano algunas copias del texto manuscrito de *Sein und Zeit*. El comité declaró luego que sería deseable poner el texto también en galeras. El comité enviaría entonces las copias para su evaluación a una serie

[7] Véase Heidegger, *Zur Sache des Denkens*, Tübingen, 1969, pp. 80-81 (citado de Kisiel, *Genesis*, p. 481): "Profesor Heidegger, usted debe publicar algo ya. ¿Tiene un manuscrito presentable? Con estas palabras entró a verme una mañana durante el semestre de invierno de 1925-1926 el decano de la Facultad de Filosofía de Marburgo. 'Por cierto', le contesté, y el decano replicó: 'Tiene que ser impreso rápido' [...] Así, se hizo necesario someter al público un trabajo que había guardado para mí mismo durante mucho tiempo. A través de la mediación de Husserl, la casa editora de Max Neiemeyer accedió a imprimir inmediatamente las primeras quince galeras del trabajo". ("'Herr Kollege Heidegger: Jetzt müssen Sie etwas veröffentlichen. Haben Sie ein geeignetes Manuskript?' Mit diesen Worten betrat der Dekan der Marburger Philosophischen Fakultät eines Tages im WS 1925/26 mein Studierzimmer. 'Gewiss,' antwortete ich. Worauf der Dekan entgegnete: 'Aber es muss rasch gedruckt werden' [...] Nun galt es, lang gehütete Arbeit der Öffentlichkeit zu übergeben. Der Max Niemeyer Verlag war durch Husserls Vermittlung bereit, sofort die ersten 15 Bogen der Arbeit zu drucken").

[8] La siguiente reconstrucción del proceso de escritura que llevó a la versión de 1927 de *Sein und Zeit* está basada en Kisiel, *Genesis*, pp. 477-489, así como en mi propia investigación en el Hessische Staatsarchiv.

[9] "Bei aller Anerkennung der Lehrerfolge des Professors Heidegger erscheint es mir doch nicht angängig, ihm eine etatmässige ordentliche Professor von der historischen Bedeutung des dortigen Lehrstuhls für Philosophie zu übertragen".

de académicos, por definir".[10] El comentario, sin fecha, con el cual el decano Deutschbein complementa esas actas aclara, más allá de toda duda, que el manuscrito en cuestión no existía, o al menos estaba muy lejos de ser completado: "Heidegger declara que está preparado para dar el citado manuscrito a la imprenta para el día 1 de abril, y que mantendrá informado al Decano sobre la marcha del mecanografiado del mismo".[11] En las primeras semanas de 1926, lo más probable es que Heidegger tuviese dos proyectos en su escritorio: la revisión no finalizada de un manuscrito de setenta y cinco páginas sobre la temática del tiempo que, en 1924, había sido rechazado por el *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* (*Revista Trimestral Alemana de Estudios Literarios e Historia Intelectual*, por entonces el periódico más innovador en las humanidades dentro de Alemania); y unos apuntes mecanografiados preparados por su alumno Simon Moser, de un curso titulado "Geschichte des Zeitbegriffs" ("Historia del concepto de tiempo"), que Heidegger había dictado durante el semestre de verano de 1925.[12] Virtualmente, toda la primera mitad del libro tiene pues que haber sido redactada entre el 26 de febrero (el último día del semestre de invierno) y el 1 de abril de 1926, cuando Heidegger envió las primeras 175 páginas de *Sein und Zeit* (hasta el parágrafo 38) a la Max Niemeyer Verlag. El 2 de abril –en términos muy generales, y sin mencionar que el manuscrito estaba lejos de estar completo– Heidegger informó a Deutschbein de sus progresos con el trabajo. Lo que ofreció como "un manojo de papeles decorado con flores"[13] a Edmund Husserl para su cumpleaños número sesenta y siete el día 8 de abril no puede haber sido, pues, "el texto casi completo", como recordaría después Heidegger.

Husserl y una serie de otros filósofos, la mayoría jóvenes, ayudaron a Heidegger a corregir las galeras, que éste comenzó a recibir el 14 de abril.[14] Cuando Deutschbein envió las 175 páginas de *Sein und Zeit* a Berlín

[10] "Die Komission beschließt einstimmig, Hern Heidegger nahezulegen, die von ihm in Ms. niedergelegteSchrift über *Sein und Zeit* in einer gewissen Anzahl von Masch. Ex. Herstellen zu lassen und dem Dekan zu überreichen. Weiterhin erklärt die Kom. es für dringend erachtenswert, außerdem die Schrift in Druckfahnen zu erhalten. Die Komission wird dann die Ex. Einer Anzahl noch su bestimmender Gelehrten zur Begutachtung vorlegen". (Este texto se aparta ligeramente de la transcripción que hace Kisiel del mismo documento).

[11] "Herr Heidegger erklärt sich bereit, das fragliche Ms. Ab 1. April in Druck zu geben, fernerhin der Dekan über den Stand des Druckes zu orientieren".

[12] Véase Kisiel, *Genesis*, pp. 478, 488-489.

[13] Reminiscencia oral de Malvine Husserl; véase Kisiel, *Genesis*, pp. 483, 563. Véase la reproducción de la dedicatoria manuscrita de Heidegger a Husserl en Hans Rainer Sepp (ed.), *Edmund Husserl und die phänomenologische Bewegung: Zeugnisse in Text und Bild*, Freiburg, 1988, p. 334.

[14] Una entrada no datada y no concluida de Deutschmann en el expediente de Heidegger (no mencionada por Kisiel) tiene que haber sido escrita durante el transcurso de esas semanas: "Heidegger ha presentado las galeras [...] al Ministerio".

el 18 de junio, urgiendo de nuevo la contratación de Heidegger, adoptó la estrategia del propio candidato consistente simplemente en no mencionar el estado fragmentario del texto: "La facultad cree que está justificada al hacer esta solicitud, en la medida en que Heidegger ha entregado en el ínterin su trabajo sobre 'el ser y el tiempo' a la imprenta".[15] La verdad era, sin embargo, que después de devolver corregidas cincuenta y cinco páginas al tipógrafo a comienzos de junio, Heidegger había suspendido el trabajo con *Ser y tiempo* debido a sus ocupaciones en la universidad, como escribió en una carta a su amigo Karl Jaspers el 31 de julio (el último día del semestre de verano). Pasaría algún tiempo antes de que pudiese dar noticias mejores –como de costumbre, desde su cabaña en la Selva Negra. Esas noticias no llegaron hasta octubre, cuando, en cartas a Jaspers y al teólogo de Marbur, Rudolf Bultmann, Heidegger anunció que la "pausa en la revisión y la composición" había dado resultados positivos, permitiéndole terminar una copia final de la segunda sección del libro para el 1 de noviembre. Pero había perdido la carrera para llegar a tiempo a cumplir con las demandas de la burocracia en Berlín. El 25 de noviembre, el decano Deutschbein recibe el segundo –y ahora definitivo– rechazo a la nominación de la facultad: "Deseo comunicar que el ministro, después de reexaminar todos los puntos de vista representados, no puede seguir la recomendación de otorgar al profesor Dr. Heidegger la ocupación de la cátedra".[16]

Comprensiblemente, en las semanas que siguieron Heidegger busca consuelo y apoyo a través de correspondencia con sus amigos filosóficos. Nadie le ofrece palabras más firmes de aprecio y solidaridad que Edmund Husserl:

> [Estoy feliz de ver] que está usted comprometido con el trabajo a través del cual se convertirá en lo que es, y con el cual (como usted bien sabe) ha comenzado ya a cumplir con su propio ser como filósofo [...] Nadie cree más firmemente en usted que yo, y estoy también convencido de que, al final, ningún resentimiento que pueda usted sentir será capaz de apartarlo del camino. Nada puede distraerlo de la importancia de hacer aquello que sólo usted puede hacer.[17]

[15] "Die Fakultät glaubt sich zu dieser Bitte berechtig, da Herr Heidegger in der Zwischenzeit seine Arbeit über 'Sein und Zeit' in den Druck gebracht hat".

[16] "[Teile] ich mit, dass der Herr Minister dem Vorschlag, dem Professor Dr. *Heidegger* die planmäßige ordentliche Professur zu übertragen, auf Grund erneuter Überprüfung aller nur dargelegten Gesichtspunkte nicht zu folgen vermag".

[17] "[...] das grosse Glück, dass Sie im Druck des Werkes stehen, an dem Sie zu dem erwaschen, der Sie sind und mit dem Sie, wie Sie wohl wissen, Ihr[em] eigene[n] Sein als Philosoph eine erste Verwiklichung gegeben haben [...] Niemand hat einen größeren Glauben an Sie als ich, und auch den, dass schließlich nichts an Ressentiment Sie verwirren und Sie von dem ablenken wird, was reine Auswirkung des Ihnen Anvertrauten [...] ist" (citado en Ott, *Martin Heidegger*, p. 126).

Las apasionadas palabras de Husserl estaban diseñadas para persuadir a Heidegger de que, aunque había fracasado en alcanzar la meta profesional concreta del *Ordinariat*, tenía todavía una gran importancia filosófica, e incluso existencial que terminase *Sein und Zeit*. Puesto que Heidegger ya no estaba bajo presión alguna, parece haberse apartado, al menos por unas pocas semanas, de la idea de completar el libro tal como está planeado al final del capítulo introductorio. Pero los textos publicados representan tan sólo unos dos tercios de la primera parte.[18]

Más que nunca –y de modo más comprensible que nunca– Heidegger estaba ahora inclinado a distanciarse del mundo académico de Marburg y a idealizar la soledad de su cabaña. En una carta del 22 de diciembre a Elizabeth Blochmann, una amiga de la familia, expresa este contraste y su significado para lo que él aún consideraba un manuscrito sin terminar:

> Sería apropiado que esta carta le llegase desde la cabaña; estaría escrita mientras los leños de haya crepitan en el fuego, una gruesa capa de nieve cubre el techo, y la silenciosa soledad de las montañas es intensificada por el paisaje cubierto de nieve. En cambio, estoy sentado aquí [en Marburgo] trabajando en el capítulo transicional. Las obligaciones usuales durante el semestre me privan de la concentración necesaria. Las vacaciones darán un cierre al proyecto antes de fin de año [...] El primero de enero voy a Heidelberg, donde me quedaré con Jaspers hasta el diez. Estoy esperando ese momento para filosofar, no meramente en soliloquio y en contacto con la historia, sino cara a cara con él.[19]

No está bien claro a qué parte del manuscrito se refiere Heidegger como "el capítulo transicional".[20] El parágrafo final de la versión publicada ya había ido a la imprenta en noviembre. Probablemente, estaba trabajando en una introducción para un pasaje titulado "Tiempo y Ser",[21] que él veía como la tercera sección de la primera parte del libro. Que él no siguiese inmediatamente –ni, por cierto, nunca– más allá de la segunda sección fue resultado de sus discusiones con Jaspers, que menciona

[18] *Sein und Zeit*, 15a ed., Tübingen, 1984, pp. 39-40.

[19] Heidegger y Blochmann, *Briefwechsel*, pp. 18-19. "Eigentlich müßte der Brief von der Hütte kommen; geschrieben sein, wenn die Buchenklötze knistern u. die Hütte eine ganz dicke Schneehaube hat, u. die Stille und Einsamkeit der Berge in der verschneiten Landschaft noch unmittelbarer da ist. Statt dessen sitze ich hier –am Übergangskapitel. Die Semesterarbeit nahm mir die rechte Konzentration. Die Ferientage sollen im alten Jahr den Abschluss bringen [...] Am 1. Januar fahre ich bis zum 10. nach Heidelberg zu Jaspers. Ich freue mich darauf, nicht nur im Selbstgespräch und im Verkehr mit der Geschichte, sondern in der gegenwärtigen Kommunikation philosophieren zu dürfen".

[20] Véase Kisiel, *Genesis*, pp. 485, 564.

[21] Véase *Sein und Zeit*, p. 39.

Heidegger en su carta de Navidad a Elisabeth Blochmann.[22] Esas discusiones estuvieron ensombrecidas por un evento triste, ocurrido a fines de 1926: "La decisión de no continuar la publicación tomó forma el día que recibimos la noticia de la muerte de Rilke".[23] *Sein und Zeit* apareció por fin en abril de 1927 –y resultó, por cierto, ser el inmediato y aplastante éxito que los colegas de Heidegger en Marburg y, aún más Edmund Husserl, siempre habían predicho. El año 1927 fue, pues, uno bueno para Heidegger, trayéndole recompensas demoradas, pero importantes. En octubre obtuvo el puesto de catedrático en Marburg, pero esta promoción al rango de *Ordinarius* no cambió su prejuicio en contra de la ciudad y su universidad. El daño ya estaba hecho. Él se había resentido de ese sitio. Menos de doce meses más tarde le fue ofrecido un contrato en Freiburg como sucesor de Husserl, y para el semestre de invierno de 1928-1929 estaba enseñando en su *alma mater* de nuevo.

El año en el libro

No puede haber, pues, dudas de que todo el texto publicado de *Sein und Zeit* debe ser fechado en 1926. Theodore Kisiel ha mostrado que Heidegger incluso inventó algunos de los conceptos centrales del libro, como "arrojado", "existencial" (*Existential*), "relámpago" y "repetición", durante los difíciles meses finales del proceso de escritura.[24] Por supuesto, estos hechos históricos recientemente establecidos no disminuyen ni aumentan la importancia filosófica de *Sein und Zeit*. Pero justifican mi uso del libro de Heidegger en mi esfuerzo por hacer presentes los mundos de 1926. Aunque la evocación de tal presencia histórica ha sido la meta explícita de mi experimento, uno puede, por supuesto, preguntarse legítimamente si los resultados de tal experimento pueden ser empleados de un modo que se relacionen con los estándares de la historia como disciplina. Este capítulo que concluye el libro está, por lo tanto, dedicado a buscar una comprensión histórica de *Sein und Zeit* sobre la base de mi re-presentación del año 1926, y en comparación con dos novelas contemporáneas, una de Hans Frederich Blunck y la otra de Carl van Vechten.

"Comprensión", en este contexto, no significa primariamente tratar de reconstruir las intenciones y visiones subjetivas de Heidegger mientras escribía su manuscrito.[25] Y puesto que no tengo competencia

[22] Véase Kisiel, *Genesis*, pp. 485-486.

[23] Heidegger, citado en Kisiel, p. 486. "Der Entschluß zum Abbruch der Veröffentlichung wurde gefasst an dem Tage, als uns die Nachricht vom Tode R.M. Rilkes traf".

[24] Véase el "Genealogical Glossary of Heidegger Basic Terms, 1915-1927" de Kisiel, en *Genesis*, pp. 490-511.

[25] De acuerdo con Jürgen Habermas, fue la distancia que trató Heidegger de tomar

certificada en ese campo, no puedo pretender que la lectura que sigue de *Sein und Zeit*, a la vista de tantas brillantes interpretaciones del trabajo más famoso de Heidegger, arroje ningún nuevo descubrimiento filosófico. En cambio, quiero mostrar que algunas de las preocupaciones filosóficas centrales del libro, algunos elementos decisivos en la estructura de su argumento, y acaso la entera contribución de Heidegger a la filosofía occidental[26] puede ser leída como teniendo su origen en una reacción al entorno emocional, intelectual y político de 1926.[27] Este aspecto de *Sein und Zeit* se hace visible cuando uno vuelve a leer el libro desde la perspectiva de la simultaneidad histórica. Para ser más específico, es mi impresión que los códigos culturales que he descrito como típicos de 1926, específicamente aquellos amenazados de un posible colapso, fueron los elementos que dieron impulso al pensamiento de Heidegger. Ocasionalmente, hasta algunos de los más concretos "dispositivos" que ocupan el primer nivel en mi reconstrucción histórica de 1926 pueden aparecer como elementos de discontinuidad dentro del discurso filosófico altamente abstracto de *Sein und Zeit*. Mi declaración más ambiciosa, sin embargo, es que Heidegger –al emplear algunos de los argumentos de su libro sin ninguna explicación ulterior (es decir, sin eliminar explícitamente potenciales alternativas)– siguió la orientación de un conjunto específico de códigos culturales prevalecientes. Esta constelación de códigos tiene todo que ver con el fenómeno intelectual que Hugo von Hofmannsthal, en 1927, llamó la *konservative Revolution*.[28] Tanto esta contextualización, como las comparaciones que haré entre el texto de Heidegger y las novelas de

---

respecto de los detalles concretos de su entorno histórico y social lo que hizo a su trabajo tan abierto a esas influencias "no filtradas": "Tal abstracción de las complejidades de la vida social es responsable del uso no filtrado, por parte de Heidegger, de modas populares de interpretación de ese momento histórico. Cuanto más desaparecía la historia real detrás de la 'historicidad', más proclive estaba Heidegger a comprometerse en referencias pretenciosas e ingenuas a tales diagnósticos". Véase "Martin Heidegger: Werk und Weltanschauung", en Habermas, *Texte und Kontexte*, Frankfurt, 1991, p. 52.

[26] Una evaluación tan generalizadora del estatus de *Sein und Zeit* –y consiguientemente, de la contribución que una lectura histórica puede hacer –depende por supuesto de cuán en serio se tome uno el *Kehre* ("giro") que, de acuerdo con Heidegger, cambió la trayectoria de su pensamiento desde mediados de los años treinta. Para una sinopsis de diversas posturas acerca del *Kehre*, véase Ernst Behler, *Confrontations: Derrida, Heidegger, Nietzsche*, Stanford, 1991, pp. 40ss.

[27] Un programa similar había sido llevado adelante, de modo muy exitoso, por Pierre Bourdieu en *The Political Ontology of Martin Heidegger*, Stanford, 1991. A diferencia de él, yo limitaré mi demostración a aquellos temas que pueden ser asociados específicamente con el año 1926. Y en tanto que Bourdieu identificó sólo elementos individuales de *Sein und Zeit* como enraizados en su entorno histórico, yo me concentraré, en cambio, en la estructura del argumento del libro.

[28] Véase Bourdieu, *Political Ontology*, p. 115. Para la (pre)historia de este concepto, véase Ferdinand Fellmann, *Gelebte Philosophie in Deutschland: Denkformen der Lebensweltphänomenologie und der kritischen Theorie*, Freiburg, 1983, pp. 98-109.

Blunck y van Vechten están completamente dentro de las fronteras de mi experimento en la simultaneidad histórica. Aún así, no podemos –ni debemos– evitar la cuestión clásica (con su dimensión diacrónica) de si la posición de Heidegger en 1926 lo predestinaba a asumir un papel específico durante el primer año del régimen nazi. Mi lectura confirmará, al menos indirectamente, lo que se ha vuelto conocimiento general a partir del debate provocado por el libro de Víctor Farías:[29] el intento de Heidegger, en 1933 y 1934, por influir en las políticas culturales y educativas de los nazis, junto con su grotesco intento por ser "ein Führer des Führers" ("un líder de líderes"),[30] estuvo basado en ciertos temas que su filosofía compartió con la ideología del Partido Nacional Socialista. Aunque en principio estoy de acuerdo con aquellos investigadores que afirman que tal contaminación no empaña la importancia filosófica del pensamiento de Heidegger (debido a que la estructura en la que Heidegger une esos temas es más compleja que –e intrínsecamente diferente de– la de la ideología nazi),[31] no puedo evitar estar preocupado, por decir lo mínimo, con tal contigüidad.

Estos sentimientos mezclados bien pueden provenir de una falta de experiencia en el tratamiento con perspectivas de simultaneidad, en la medida en que esa falta es endémica a nuestros modos de ver y usar la historia. *Sein und Zeit* no puede, por cierto, ser identificado con la ideología nazi –aunque comparte múltiples motivos y preocupaciones con una novela de 1926 de Hans Friedrich Blunck, quien en 1933 iba a ser nombrado presidente del Reichsschrifttumskammer (Comisión Nacional sobre la Escritura). Por otro lado, el argumento central de Heidegger muestra una afinidad, mucho más sorprendente, pero igualmente clara, con una narración tan culturalmente remota como *Nigger Heaven* (*Cielo de negros*), una de las pinturas literarias más simpáticas y populares de la "Harlem Renaissance". El problema que me intriga aquí es entonces, no tanto el de observar e identificar fenómenos que, al menos en la cultura occidental, atestiguan la homogeneidad del año 1926. Más bien, el desafío está en ver qué conclusiones puedo sacar de la abundancia de tales observaciones.

[29] La versión francesa original de *Heidegger y el nazismo* fue publicada por Éditions Verdier, Lagrasse, 1987.

[30] Véase Habermas, "Martin Heidegger", pp. 67ss.

[31] Véase *ibid.*, p. 53; Behler, pp. 40ss.; y los ensayos de Hans Georg Gadamer, Philippe Lacoue-Labarthe y Jacques Derrida en *Critical Inquiry*, invierno 1989. En contraste, Jean-François Lyotard, en *Heidegger et 'les juifs'*, París, 1988, p. 109, es más reticente a establecer tal relación entre el trabajo de Heidegger y sus actividades políticas posteriores: "Je répète que toute déduction, même très médiatisée, du 'nazisme' heideggerien à partir du texte de *Sein und Zeit* est impossible" ("Insisto en que cualquier deducción, por más mediata que sea, del 'nazismo' de Heidegger a partir del texto de *Sein und Zeit* es imposible"). Sin embargo, Lyotard es mucho más serio que otros comentaristas en su condena al silencio de Heidegger respecto del tema del Holocausto después de 1945.

Pérdidas etimológicas y compensaciones ontológicas

La principal preocupación de Heidegger al escribir *Sein und Zeit* fue, creo, preservar aquellas funciones que la clásica distinción sujeto-objeto había llenado en la filosofía occidental y, a la vez, lograrlo manteniendo la completa conciencia de la presencia de un entorno epistemológico que excluía la posibilidad de optar seriamente por ese paradigma sujeto-objeto [véase Incertidumbre *vs.* Realidad]. El elemento clave de este paradigma, un elemento que normalmente damos por sentado en nuestro comportamiento cotidiano, es la convicción de que si un sujeto ocupa una posición externa, distanciada, "excéntrica", esto aumentará la validez de todas las observaciones y juicios del sujeto acerca del mundo de los objetos. Solía ser la función de tal presuposición (y por lo tanto la función del paradigma sujeto-objeto) dignificar ciertas observaciones como "definitivas", "sustantivas" u "objetivas", de modo de que pudiesen convertirse en fundamentos incuestionables para las decisiones, acciones y atribuciones de valor.

Como una de tantas partidas del paradigma sujeto-objeto que han ocurrido en la filosofía europea desde fines del siglo XIX, la fenomenología de Husserl comienza por problematizar la "actitud natural de la mente" (*natürliche Geisteshaltung*) inherente al paradigma sujeto-objeto– por la cual Husserl quiere significar la posición mutuamente excéntrica atribuida en la tradición epistemológica a los "objetos externos" y a la "conciencia humana" en tanto se interrelacionan.[32] Habiéndose comprometido, desde 1918 en adelante, en un intenso intercambio de ideas con Husserl y habiendo incluso dictado cursos introductorios de filosofía fenomenológica de modo regular,[33] Heidegger había jugado un activo (aunque limitado) papel, tanto intelectual como institucionalmente, en la ruptura del paradigma sujeto-objeto. Al menos hasta la publicación de *Sein und Zeit*, era sobre todo ese papel lo que determinaba su identidad como filósofo en el mundo académico.[34] Pero la pérdida de una posición excéntrica –o trascendental– que garantizase la "objetividad" de cualquier observación no estaba limitada a la filosofía. Las tramas de novelas exitosas como

[32] Véase por ejemplo Edmund Husserl, *Die Idee der Phänomenologie: Fünf Vorlesungen*, ed. de Walter Biemel, 2a. ed., The Hague, 1973, p. 17.

[33] Véase Ott, *Martin Heidegger*, pp. 102, 114.

[34] Por tanto, cuando Heidegger, como se anotó antes, dedicó un manuscrito que contenía los capítulos iniciales de su primer gran libro a su mentor, con ocasión del cumpleaños sesenta y siete del segundo ("Para Edmund Husserl, con amistad y veneración"), no estaba siendo –al menos, no primariamente–, oportunista. Sobre la creciente separación filosófica de Husserl respecto de Heidegger después del regreso del segundo a Freiburg en 1928, y sobre la hostilidad de Heidegger hacia su colega mayor y judío después de 1933 (incluyendo la eliminación de la dedicatoria de la quinta edición de *Sein und Zeit*, publicada en 1941), véase Ott, *Martin Heidegger*, pp. 167ss.

Murder of Roger Ackroyd (*El asesinato de Roger Ackroyd*) de Agatha Christie, o *Traumnovelle* (*Historia soñada*) de Arthur Schnitzler y de la película de Alfred Hitchcock *The Lodger* (*El inquilino*), todas estaban basadas en la impresión de que no existía más ninguna posición exterior desde la cual la realidad pudiese ser objetivamente observada, juzgada y dominada [véase Incertidumbre *vs.* Realidad]. Este cambio disparó una serie de sustituciones conceptuales y epistemológicas; más aún, intensificó el deseo colectivo de una objetividad y unos valores que no pudiesen ser relativizados. A menudo, aparte de cualquier comprensión de la teoría a la que se refiere, la palabra "relatividad" se convierte en un objeto de fascinación y miedo en este entorno. Por cierto, puede haber contribuido a la emergencia de esas mismas ansias por hallar un fundamento cognitivo que se convirtieron en el foco de la Revolución Conservadora. Motivados por un sentimiento de que el mundo había perdido orientación, moralidad y significado existencial, este deseo hizo más que meramente confirmar la general desilusión respecto de las políticas e ideologías liberales; el clima de la Revolución Conservadora afectó también a aquellos intelectuales que sabían cuán imposible era retornar a una epistemología más estable y unos valores menos ambiguos. Parte de la extraña brillantez que nos impresiona en los trabajos de algunos de los Revolucionarios Conservadores es precisamente el resultado de la tensión entre pensamiento de vanguardia y un simultáneo –pero primariamente extrafilosófico– deseo de estabilidad existencial.[35]

Compensaciones ontológicas y negociaciones conceptuales

A través de la preocupación de Heidegger por los conceptos y valores de "sustancia" y "sustancialidad," *Sein und Zeit* ofrece un reflejo casi inmediato de este deseo de estabilidad existencial. Parece casi inmediato debido a que su compromiso con la sustancia, en lugar de ser una parte constitutiva de su línea argumental, parece cumplir su función produciendo una sensación general de seguridad en los primeros capítulos del libro [véase Inmanencia *vs.* Trascendencia]. En un parágrafo dedicado a definir la experiencia del mundo como un "contexto de asignaciones" (*Verweisungszusammenhang*), por ejemplo, Heidegger insiste en que esta definición no implica la disolución de ninguna experiencia de sustancia en la pura funcionalidad:

[35] Esto fue cierto incluso respecto de las últimas etapas del trabajo de Husserl, aunque él no puede ser incluido entre los intelectuales de la Revolución Conservadora. Véase Ferdinand Fellmann, *Gelebte Philosophie*, pp. 80-98.

> Este "sistema de relaciones", constitutivo de la mundaneidad, lejos de disolver el Ser del ente que está a la mano dentro del mundo, posibilita, precisamente sobre el fundamento de la mundaneidad del mundo, el primer descubrimiento de este ente en su "en-sí" "sustancial". Y sólo cuando el ente intramundano puede llegar a comparecer, se da la posibilidad de hacer accesible, en el ámbito de este ente, lo que solamente está-ahí. En razón de su mero estar-ahí, este ente puede ser determinado matemáticamente desde el punto de vista de sus "propiedades" mediante "conceptos funcionales". Conceptos funcionales de esta especie sólo son posibles ontológicamente en relación con entes cuyo ser tiene el carácter de pura sustancialidad. Los conceptos funcionales nunca son posibles sino como conceptos sustanciales formalizados.[36*]

Mientras subraya así la sustancialidad de lo que solía ser el lado del objeto dentro del paradigma cognitivo tradicional, Heidegger desafía a la concepción clásica de sujeto con palabras que parecen un eco de los primeros trabajos de Husserl: "tan sólo ahora puede surgir un problema, vale decir el que se expresa en la siguiente pregunta: ¿cómo sale este sujeto cognoscente de su 'esfera' interna hacia otra 'distinta y externa', cómo puede el conocimiento tener un objeto, cómo debe ser pensado el objeto mismo para que en definitiva el sujeto lo conozca sin necesidad de arriesgar el salto a otra esfera?"[37] En un pasaje posterior, Heidegger se distancia explícitamente de la preocupación de Kant, en la *Crítica de la razón pura*, por probar la existencia de un "mundo real" fuera de la mente del sujeto –una prueba que Heidegger considera innecesaria.[38] Subestiman-

[36] *Ser y tiempo*, p. 115. [véase n. * aquí abajo]. La versión alemana está en la página 88 de *Sein und Zeit*, 15a ed., Tübingen, 1984. "Dieses 'Relationssystem' als Konstitutivum der Weltlichkeit verflüchtigt das Sein des innerweltlich Zuhandenen so wenig, daß auf dem Grunde von Weltlichkeit der Welt dieses Seiende in seinem 'substantiellen' 'An-sich' allerest entdeckbar ist. Und erst wenn innerweltliches Seiendes überhaupt begegnen kann, besteht die Möglichkeit, im Felde dieses Seienden das nur noch Vorhandene zugänglich zu machen. Diese Seiende kann auf Grund seines Nur-noch-Vorhandenseins hinsichtlich seiner 'Eigenschaften' mathematisch in 'Funktionsbegriffen' bestimmt werden. Funktionsbegriffe dieser Art sind ontologisch überhaupt nur möglich mit Bezug auf Seiendes, dessen Sein den Charakter reiner Substanzialität hat. Funktionsbegriffe sind immer nur als formalisierte Substanzbegriffe möglich". Heidegger hace una afirmación similar acerca de la "substancialidad" en su crítica al *Cogito* de Descartes. Véase *Sein und Zeit*, p. 92-93.

* Para las referencias al texto de Heidegger, citaremos de la versión castellana de Jorge Eduardo Rivera C., *Ser y tiempo* Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1997. Gumbrecht emplea, para las versiones en inglés, *Being and Time*, trad. John Macquarrie y Edward Robinson (San Francisco, 1962). [N. de T].

[37] *Ser y tiempo*, p. 86; *Sein und Zeit*, p. 60. "Wie kommt dieses erkennende Subjekt aus seiner inneren 'Sphäre' hinaus in eine 'andere und äußere,' wie kann das Erkennen überhaupt einen Gegenstand haben, wie muss der Gegenstand selbst gedacht werden, damit am Ende das Subjekt ihn erkennt, ohne daß es den Sprung in eine andere Sphäre zu wagen braucht?"

[38] *Sein und Zeit*, pp. 202-208.

do exclusivamente esta resustancialización de la "realidad", sin embargo, algunas interpretaciones de *Sein und Zeit*[39] pierden el otro lado de una "oscilación" continua en la que Heidegger rechaza el paradigma sujeto-objeto y, simultáneamente, reclama preservar la certeza cognitiva misma que éste había provisto.[40] Su enfoque condensa la contradicción de una cultura intelectual que ya no provee una perspectiva externa para sus descripciones mientras ansía, más que nunca, los descubrimientos científicos propios de aquella para ser imparcial, y para que sus innovaciones tecnológicas no sean arbitrarias [véase Sobriedad *vs.* Exuberancia].

Como consecuencia de esa ambigüedad, no es claro cómo debe uno entender la definición programática que hace Heidegger de "fenomenología" en el capítulo introductorio de *Sein und Zeit*: "El término 'fenomenología' expresa una máxima que puede ser formulada así: '¡a las cosas mismas!' –frente a todas las construcciones en el aire, a los hallazgos fortuitos, frente a la recepción de conceptos sólo aparentemente legitimados, frente a las seudopreguntas que con frecuencia se propagan como 'problemas' a través de generaciones".[41] Si hay algo consistentemente inequívoco en las diversas interpretaciones de esas palabras, es la impresión de que, desde un punto de vista retórico, funcionan como un hechizo (de ahí los signos de admiración) contra cualquier consideración epistemológica –e incluso, acaso, contra cualquier miedo práctico) de incertidumbre. Pero ¿pudo Heidegger realmente haber querido negar todos los argumentos que, en las décadas que precedieron a *Sein und Zeit*, los filósofos habían acumulado para prevenir cualquier retorno no problemático "a las cosas mismas"? ¿O quiso sugerir que la emergente concepción del mundo de Husserl como constituido por el sujeto trascendental era el nuevo sentido del viejo deseo de alcanzar "las cosas mismas"? La respuesta de Heidegger a esta pregunta no es ninguna de las anteriores.

[39] Véase, por ejemplo, Walter Biemel, *Martin Heidegger: Mit Selbstzeugnissen und Bildokumenten*, Hamburgo, 1973, pp. 46, 64.

[40] Véase Ralph Kray y Thomas Studer, "Kognitives Oszillieren: Philosophische Adiaphora in der Daseins-Analyse Martin Heideggers", en Hans Ulrich Gumbrecht y Ludwig K. Pfeiffer (eds.), *Paradoxien, Dissonanzen, Zusammenbrüche: Situationen offener Epistemologie*, Frankfurt, 1991, pp. 143-158. Véase también Behler, *Confrontations*, p. 32.

[41] *Ser y tiempo*, p. 50; *Sein und Zeit*, pp. 27-28. "Der Titel 'Phänomenologie' drückt eine Maxime aus, die also formuliert werden kann : 'zu den Sachen selbst !' –entgengen allen freischwebenden Konstruktionen, zufälligen Funden, entgegen der Übernahme von nur scheinbar ausgewiesenen Begriffen, entgegen den Scheinfragen, die sich oft Generationen hindurch als 'Probleme' breitmachen." Véase los bastante escépticos comentarios manuscritos por Husserl en su copia personal de *Sein und Zeit*, acerca del uso que hace Heidegger del concepto de "fenomenología", en Sepp (ed.), *Edmund Husserl*, p. 335. De acuerdo con notas de trabajo recientemente publicadas por Heidegger (*Heidegger Studien* 11 [1995]), sus reservas acerca de la comprensión por parte de Husserl de esta máxima referida al papel de prioridad dado a la conciencia en el pensamiento de este último.

En varios niveles, *Sein und Zeit* refiere, y luego reformula, conceptos y declaraciones básicas de la epistemología que Heidegger quiere superar. Aunque se ha señalado correctamente que los conceptos que arroja su análisis del *Dasein* ("existencia humana") son implícitamente transhistóricos,[42] él evita cuidadosamente aquellas afirmaciones abstractas y explícitamente generalizadoras que se habían vuelto características de la filosofía de la subjetividad, y que apelaban a un deseo de certeza cognitiva entre tantos de sus contemporáneos. Al insistir, en cambio, en la "cotidianidad media"[43] de los fenómenos en cuestión, Heidegger produce una impresión de concreción y sustancialidad para el nivel de referencia de su propio discurso, si bien continúa diciendo que está ocupándose de condiciones generalizables del *Dasein.*[44] El elemento más importante en su renegociación del paradigma sujeto-objeto, sin embargo, es la compleja noción de "ser-en-el-mundo". La introduce como una descripción de la condición básica del *Dasein*:

> Este ente al que le es inherente el estar-en así entendido, lo hemos caracterizado ya como el ente que soy (*bin*) cada vez yo mismo. El vocablo alemán *bin* ["soy"] se relaciona con la proposición *bei* ["en", "en medio de", "junto a"]; *ich bin* ["yo soy"] quiere decir, a su vez, habito, me quedo en... el mundo como lo de tal o cual manera familiar. "Ser" (*Sein*) como infinitivo de "yo soy", *i. e* como existencial, significa habitar en... estar familiarizado con... *"Estar-en" es, por consiguiente, la expresión existencial formal del ser del Dasein, el cual tiene la constitución esencial de estar-en-el-mundo.*[45]

Poniendo a un lado, en el contexto de nuestra lectura, las siempre problemáticas especulaciones etimológicas de Heidegger (él nunca pretendió ser un lingüista), nos encontramos una vez más aquí con la estrategia del compromiso conceptual. Dejando al mundo alrededor del *Dasein* –y subsiguientemente, asignando al *Dasein* una posición de centralidad–

[42] Véase Habermas, "Martin Heidegger", p. 61.

[43] "Durchschnittliche Alltäglichkeit"; véase *Sein und Zeit*, pp. 16-17, 43. Para la historia del concepto de "cotidianidad", el cual desempeñó un papel crucial en los cambios epistemológicos que ocurrieron alrededor de 1900, véase Hans Ulrich Gumbrecht, "'Everyday-World' and 'Life-World' as Philosophical Concepts: A Genealogical Approach", *New Literary History*, 24, 1993-1994: 745-761.

[44] Además de sustituir a lo abstracto, la noción de cotidianidad contribuye al tono antiintelectual de la retórica heideggeriana. Véase Bourdieu, *Political Ontology*, pp. 13, 50-51.

[45] *Ser y tiempo*, p. 80; *Sein und Zeit*, p. 54. "Dieses Seiende, dem das In-sein in dieser Bedeutung zugehört, kennzeichneten wir als das Seiende, das ich je selbst bin. Der Ausdruck 'bin' hängt zusammen mit 'bei'; 'ich bin' besagt wiederum: ich wohne, halte mich auf bei [...] der Welt, als dem so und so Vertrauten. Sein als Infinitiv des 'ich bin', d.h. als Existential verstanden, bedeutet wohnen bei.. vertraut sein mit [...] *In-Sein ist demnach der formale existenziale Ausdruck des Seins des Daseins, das die wesenhafte Verfassung des In-der-Welt-seins hat*".

Heidegger invierte la relación de excentricidad y distancia que anteriormente había definido la posición del sujeto *vis-à-vis* el mundo. Pero mientras que este movimiento parece a primera vista implicar una reducción radical de la distancia entre el *Dasein* y el mundo, la metáfora del "habitar" mantiene la sugestión de una brecha residual entre ellos.

Contra tal lectura, uno puede argumentar que Heidegger problematiza (si bien no sin cierta contra-relativización) la comprensión de "ser-en-el-mundo" como una situación lisa y llanamente espacial: "El estar-en no se refiere a un espacial estar-el-uno-dentro-del-otro de dos entes que están-ahí, como tampoco el 'en' originariamente significa en modo alguno una relación espacial de este género".[46] Aún así, ¿es realmente posible imaginar una situación de "familiaridad" entre el *Dasein* y el mundo, como Heidegger la evoca, sin que el *Dasein* y el mundo estén relacionados –y separados– por alguna clase de configuración espacial? En última instancia, la idea de una cierta distancia, aunque sea mínima, entre el *Dasein* y el mundo, no es eliminada. En un nivel distinto del argumento, es interesante notar que la tendencia general de Heidegger a reducir la importancia de la dimensión espacial [47] puede no depender de la negación de una relación espacial entre el mundo y el *Dasein*. En cambio, puede ser uno de aquellos motivos de *Sein und Zeit* que muestran el impacto directo de la cultura contemporánea en el pensamiento de Heidegger. Hemos visto cómo, en 1926, las diversas reacciones del público ante las nuevas tecnologías del transporte y la comunicación convergían en una impresión de implosión y pérdida de espacio, y cómo esa experiencia disparó una activa reconsideración de las estructuras temporales en diversos niveles [véase Centro *vs.* Periferia, Presente *vs.* Pasado, Centro = Periferia]. El esfuerzo de Heidegger por aminorar las connotaciones espaciales de sus metáforas y conceptos puede por tanto ser justamente el reverso de esa experiencia particular que, en la segunda parte de *Sein und Zeit*, le lleva a destacar al "tiempo" como el significado del *Dasein*.

Después de sustituir la cotidianidad por la abstracción, y el "ser-en-el-mundo" por la observación distanciada, Heidegger –en la tercera etapa de su revisión del paradigma sujeto-objeto– ataca el concepto de "acción", el cual, para la filosofía contemporánea y la naciente disciplina de la sociología, era la referencia estándar al discutir la correspondencia entre el sujeto y sus entornos. *Sein und Zeit* reemplaza la acción por el concepto de "cuidado" (*Sorge*).[48] La noción que tiene Heidegger del cui-

[46] "Das In-Sein meint so wenig ein räumliches 'Inenander' Vorhandener, als 'in' ursprunglich gar nicht eine räumliche Beziehung der genannten Art bedeutet".

[47] Véase, en particular, *Sein und Zeit*, pp. 110ss.

[48] Que *Sorge* quiere por cierto reemplazar a *Handlung* sólo se hace explícito en la segunda parte de *Sein und Zeit* (véase pp. 300-301).

dado es similar en dos aspectos al entonces influyente concepto de acción de Max Weber. Primero, la noción de cuidado está orientada hacia el futuro; segundo, está basada en una concepción del sí mismo (como el equivalente funcional de lo que la sociología llama el *Handlungs-Subjekt*).[49] La pregunta es entonces por qué, pese a estas superposiciones, Heidegger evita el concepto de acción –y esta pregunta lleva a una respuesta doble. La acción habría atribuido al *Dasein* las implicaciones de independencia y capacidad de ser agente –habría mantenido la versión fuerte del sujeto– que Heidegger trata de excluir de la reformulación de la relación sujeto-objeto. Este deseo de quitar importancia al sujeto corresponde ciertamente con el escepticismo extendido entonces por todas partes acerca de la efectividad de las acciones del sujeto [véase Acción = Impotencia (Tragedia)]. Pero hay también una preferencia estética (o estilística) que puede haber jugado un papel en tal sustitución. En contraste con la palabra "cuidado", la cual tiene fuertes connotaciones femeninas, la palabra alemana *Sorge* y su equivalente latina, *cura*, pudieron haber evocado una arcaica ("preontológica")[50] comprensión de la existencia para Heidegger y sus lectores de primera generación [véase Autenticidad *vs.* Artificialidad].

Pese a estas sutiles negociaciones conceptuales, es obvio que cotidianidad, ser-en-el-mundo y *Sorge*, no pueden satisfacer ese deseo de certeza cognitiva que había sido llenado por el paradigma sujeto-objeto antes de su crisis. Pero los lectores de *Sein und Zeit* no tienen por qué preocuparse por esta cuestión, porque Heidegger, por la vía de dos definiciones, hace de la garantización de tal certeza el punto de partida de su libro. Él distingue *Sein* ("Ser") –la categoría más fundamental, el fundamento y la plenitud de la realidad– de *Seiendes* ("ser", "entidades"), haciendo de la apariencia del *Sein*, pura superficie, la dimensión primaria de la experiencia humana. Sobre esta base, el *Dasein* (la existencia humana) es descrita como la única forma de ser (*des Seienden*) que tiene el potencial de volverse consciente de su Ser (*sein Sein*):

> El Dasein no es tan sólo un ente que se presenta entre otros entes. Lo que lo caracteriza ónticamente es que a este ente *le va* en ser mismo este ser. La constitución del Dasein implica entonces que el Dasein tiene en su ser una relación de ser con su ser. Y esto significa, a su vez, que el Dasein se comprende en su ser de alguna manera y con algún grado de explicitud. Es propio de este ente el que con y por su ser éste se encuentre abierto para él mismo. *La comprensión del ser es, ella misma, una determinación del ser del*

[49] Véase *Sein und Zeit*, pp. 191-200.

[50] *Sein und Zeit*, p. 197 (véase, en particular, n. 1). Hans Blumenberg da una lectura de la lectura que hace Heidegger de una "antigua fábula latina" que trata de la *cura*; véase Blumenberg, *Die Sorge geht über den Fluß*, Frankfurt, 1987, pp. 197-200.

> *Dasein*. La peculiaridad óntica del Dasein consiste en que el Dasein *es* ontológico.[51]

Heidegger no da argumentos sobre este punto, que es decisivo para su libro en la medida en que implica los dos componentes que son indispensables para un análisis ontológico de la existencia humana. El lector tiene que aceptar que hay Ser, y que el *Dasein* –y sólo el *Dasein*– está privilegiado para entenderlo. Heidegger pudo asumir sin peligro que el ansia de certeza de sus lectores era lo suficientemente fuerte como para aceptar cualquier sugestión compleja de esta clase. *Sein und Zeit* comienza con una cita de *El Sofista* de Platón que apunta a la dificultad de comprender el significado de la palabra "ser" (*seiend*). Heidegger continúa luego con la afirmación de que los significados de las palabras "ser" (*seiend*) y "Ser" (*Sein*) se han perdido, y que encima todas las preguntas relativas a esos significados han sido descartadas. Luego, habiendo presupuesto el "olvido" (*Seinsvergessenheit*) del Ser, él reemplaza posibles argumentos, con su asunción de que el Ser existe.

En lugar de la verdad

Las definiciones que da Heidegger de *Sein* y de *Dasein* aún no contienen ni prefiguran su respuesta a la cuestión del significado (*Sinn*) del *Dasein*. No es hasta la segunda parte de *Sein und Zeit* que desarrolla un nuevo concepto de tiempo, el cual constituye el significado del *Dasein* (y explica así el título del libro). Grandes pasajes en la primera parte del libro,[52] en contraste, están dedicadas a problemas de reajuste conceptual que, directa o indirectamente, surgen de las definiciones introductorias de *Dasein* y *Sein*. Si podemos decir, por ejemplo, que la comprensión del Ser por parte del *Dasein*, en la filosofía de Heidegger, ocupa el lugar que tradicionalmente había ocupado la noción de "verdad", ¿cómo podemos luego pensar la relación entre Ser y verdad? Heidegger argumenta que la verdad es una condición del *Dasein*, que el *Dasein* siempre está "siendo en la ver-

[51] *Ser y tiempo*, p. 35; *Sein und Zeit*, p. 12. "Das Dasein ist ein Seiendes, das nicht nur unter anderem Seienden vorkommt. Es ist vielmehr dadurch ontisch ausgezeichner, daß es diesem Seienden in seinem Sein *um* dieses Sein selbst geht. Zu dieser Seinsverfassung des Daseins gehört aber dann, dass es in seinem Sein zu diesem Sein ein Seinsverhältnis hat. Und dies wiederum besagt: Dasein versteht sich in irgendeiner Weise und Ausdrücklichkeit in seinem Sein. Diesem Seienden eignet, dass mit und durch sein Sein dieses ihm selbst erschlossen ist. *Seinsverständnis ist selbst eine Seinsbestimmtheit des Daseins*. Die ontische Auszeichnung des Daseins liegt darin, daß es ontologisch *ist*".

[52] Aqui y en las páginas que siguen, me refiero por supuesto a la versión publicada de *Sein und Zeit*, y no al plan (incompleto) de Heidegger para el proyecto entero.

dad".[53] Al mismo tiempo, "ser en la verdad" es una condición para la posibilidad de "no verdad",[54] lo cual sólo puede querer decir que *Dasein* implica un potencial –no una promesa segura– de alcanzar la verdad. Pero esto no explica cómo la verdad puede ser algo diferente del Ser. Heidegger no da una respuesta definitiva a esta pregunta. Lo que se vuelve obvio, sin embargo, es su (acaso no deliberada) tendencia a relativizar el valor de la noción de "verdad" –la cual históricamente pertenece al repertorio conceptual del paradigma sujeto-objeto. Habiendo afirmado que "Ser y verdad 'son' co-originarios" en su relación con el *Dasein*, pospone toda ulterior aclaración acerca de cómo se relacionan entre sí Ser y verdad, planeando retomar el tema en su discusión sobre el significado de Ser.[55] El libro, sin embargo, no vuelve a este problema. Termina con la respuesta de Heidegger a la pregunta acerca del significado del *Dasein*; el significado del Ser permanece sin resolver.

Como consecuencia de su reformulación del concepto de verdad y de las nociones de acción y sujeto, Heidegger no puede presentar el "descubrimiento" del Ser como un acto del sujeto. Tal atribución habría contradicho su estrategia de ir más allá del paradigma sujeto-objeto. El papel heroico estándar del sujeto moderno, como alguien que descubre la verdad, es por tanto superado por la capacidad del Ser de descubrirse a sí mismo:

> Lo que necesita ser evidenciado es únicamente el estar-descubierto del ente mismo, de *él* en el *cómo* de su estar descubierto. Este estar al descubierto se comprueba cuando lo enunciado, esto es, el ente mismo, se muestra *como el mismo*. *Comprobación* significa lo siguiente: *mostrarse del ente en su mismidad*. La comprobación se realiza sobre la base de un mostrarse del ente. Esto sólo es posible si el conocimento enunciador y autocomprobatorio es, por su propio sentido ontológico, un *estar vuelto descubridor hacia* el ente real mismo.[56]

Dentro de la topología del paradigma sujeto-objeto que Heidegger está tan ansioso por reemplazar, esto significaría que la actividad en el proceso de cognición cambia del polo del sujeto al del objeto. Dentro de la construcción conceptual de *Sein und Zeit*, el motivo del autodescubrimien-

[53] *Sein und Zeit*, p. 227.
[54] *Ibid.*, p. 222.
[55] *Ibid.*, p. 230.
[56] *Ser y tiempo*, p. 239; *Sein und Zeit*, p. 218. "Zur Ausweisung steht einzig das Entdecktsein des Seienden selbst, *es* im Wie seiner Enrdecktheit. Diese bewährt sich darin, daß sich das Ausgesagte, das ist das Seiende selbst, als *dasselbe* zeigt. *Bewärung* bedeutet: *sich zeigen des Seienden in Selbigkeit*. Die Bewährung vollzieht sich auf dem Grunde eines Sichzeigens des Seienden. Das ist nur so möglich, daß das aussagende und sich bewährende Erkennen seinem ontologischen Sinne nach ein *entdeckendes Sein* sum realen Seienden selbst ist".

to del Ser tiene la importante consecuencia de que la verdad (la apariencia del Ser) no puede ser producida o querida. Sólo puede ser aguardada, y todo lo que el *Dasein* será capaz de aportar es su propia apertura.

Una vez más, se vuelve evidente cómo un elemento estructuralmente importante del discurso de Heidegger hace de espejo a actitudes extrafilosóficas, en particular al deseo de un discurso profético por parte de la Revolución Conservadora [véase Inmanencia *vs.* Trascendencia]. Dado que el tono de Heidegger es calmo, a veces hasta académicamente desapasionado, es aún más sorprendente encontrar sentencias de rampante agresividad en los lugares en que argumenta a favor de lo que luego llama "la piedad del pensar" (*die Frömmigkeit des Denkens*), y contra el escepticismo. Aunque desde el principio el ademán filosófico de *Sein und Zeit* es absolutamente incompatible con cualquier actitud escéptica, esto no puede explicar completamente el odio con el que Heidegger conduce la autoinmunización de su posición: "Un escéptico no puede ser refutado, de la misma manera como no se puede 'demostrar' el ser de la verdad. El escéptico si fácticamente *es* en el modo de la negación de la verdad, *tampoco necesita* ser refutado. En la medida en que él *es* y se ha comprendido en este ser, habrá extinguido, en la desesperación del suicidio, el *Dasein* y, por ende, la verdad".[57] La asociación entre renunciar a una posición de trascendencia, y buscar el suicidio, se ha vuelto frecuente en 1926 [véase Inmanencia = Trascendencia (Muerte)]. Lo que es único –y a veces difícil de aceptar– en la posición filosófica de Heidegger es la simultaneidad (potencialmente paradójica) entre la ausencia de una trascendencia fundada religiosamente, y una certeza cognitiva cuyas actitudes invariablemente nos recuerdan las visiones del mundo fundadas en la religión.

Optando por la Autenticidad

Uno de los problemas más complejos en la revisión que hace Heidegger del paradigma sujeto-objeto deriva de una doble determinación del ser-en-la-verdad como una condición del *Dasein*. Por un lado, significa que la verdad no es sino una posibilidad del *Dasein*. Por el otro, sin embargo, implica que el *Dasein* no siempre se apropiará voluntariamente de ese potencial. En consecuencia, al tiempo que Heidegger no provee ninguna respuesta a la pregunta de cómo puede el *Dasein* ser en última instancia

[57] *Sein und Zeit*, p. 229. "Ein Skeptiker kann nicht widerlegt werden, so wenig wie das Sein der Warheit 'bewiesen' werder kann. Der Skeptiker, wenn er faktisch *ist*, in der Weise der Negation der Warheit, *braucht* auch *nicht* widerlegt zu werden. Sofern er *ist* und sich in diesem Sein verstanden hat, hat er in der Verzweiflung des Selbstmords das Dasein und damit die Warheit ausgelöscht".

persuadido u obligado a elegir su posibilidad de plenitud existencial,[58] compone una pintura filosófica particularmente colorida del contraste entre la "autenticidad" del *Dasein* (*Eigentlichkeit*) y su "inautenticidad" [véase Autenticidad *vs.* Artificialidad]. Más que cualquier otro tema en *Sein und Zeit*, es este contraste el que atrae y reúne los códigos, valores y metáforas de una serie de discursos contemporáneos.[59] Las asociaciones de valor más esenciales en este contexto son las que se dan entre "autenticidad" y (el concepto de Heidegger de) individualidad (*Jemeinigkeit*), y entre la "inautenticidad" y (una serie de conceptos negativos vinculados con) la esfera pública [véase Individualidad *vs.* Colectividad].

> Y porque el Dasein es cada vez esencialmente su posibilidad, este ente *puede* en su ser "escogerse", ganarse a sí mismo, puede perderse, es decir, no ganarse jamás o sólo ganarse "aparentemente". Haberse perdido y no haberse ganado todavía, él lo puede sólo en la medida en que, por su esencia, puede ser *auténtico*,* es decir, en la medida en que es suyo. Ambos modos de ser, *autenticidad e inautenticidad* –estas expresiones han sido adoptadas terminológicamente en su estricto sentido literal–, se fundan en que el Dasein en cuanto tal está determinado por el ser-cada-vez-mío. Pero la inautenticidad del Dasein no significa, por así decirlo, un ser "menos" o un grado de ser "inferior". Por el contrario, la inautenticidad puede determinar el Dasein en lo que tiene de más concreto, en sus actividades, motivaciones, intereses y goces.[60]

En el modo de la inautenticidad, el *Dasein* "cae en" (*verfällt*) "la condición pública del 'uno'" (*der Öffentlichkeit des Man*) y se vuelve una parte no identificable de ella.[61] El juego de Bertolt Brecht con la palabra *man* en el título de su obra de 1926 *Mann ist Mann* refiere a una trama que habla de un caso específico de tal "caída en la condición pública del 'uno'" –más precisamente, la pérdida de la individualidad de un hombre en el proce-

[58] Véase Lyotard, *Heidegger et "les juifs"*, p. 109.

[59] Bourdieu, *Political Ontology*, esp. pp. 79ss., hace la misma observación.

* En la versión castellana que estamos empleando, el término *Eigentlichkeit* y su contrario se traducen como "propio" e "impropio". Hemos sustituido por "auténtico" e "inauténtico" para mantener la coherencia con el resto de la lectura de Gumbrecht. [N. de T.]

[60] *Ser y tiempo*, p. 68; *Sein und Zeit*, p. 42-43. "Und weil Dasein wesenhaft je seine Möglichkeit ist, *kann* dieses Seiende in seinem Sein sich selbst 'wählen,' gewinnen, es kann sich verlieren, bzw. nie und nur 'scheinbar' gewinnen. Verloren haben kann es sich nur und noch nicht gewonnen haben kann es nur, sofern es seinem. Wesen nach mögliches *Eigentliches*, das heißt sich zueigen ist. Die beiden Seinsmodi der *Eigentlichkeit* und *Uneigentlichkeit* – diese Ausdrücke sind im strengen Wortsinne terminologisch gewählt– gründen darin, daß Dasein überhaupt durch Jemeinigkeit bestimmt ist. Die Uneigentlichkeit des Daseins bedeuter aber nicht etwa ein 'weniger' Sein oder einen 'niedrigeren' Seinsgrad. Die Uneigentlichkeit kann vielmehr das Dasein nach seiner vollsten Konkretion bestimmen in seiner Geschäftigkeit, Angeregtheit, Interessiertheit, Genußfähigkeit".

so de su integración a lo anónimo colectivo de la acción militar. Lo que da una connotación específicamente conservadora al uso que hace Heidegger de estos conceptos, especialmente en comparación con Brecht, es la fusión del "ellos" con la esfera pública, como queda expresado en la frase "la condición pública del 'uno'". Si hiciese falta alguna evidencia extra para probar el sesgo de Heidegger en contra de la esfera de lo público, ésta se hallaría en la superposición de un tercer código encima del conjunto constituido por autenticidad/inautenticidad e individualidad/colectividad. Inautenticidad y colectividad, los valores negativos, están asociados con la "habladuría" (*Gerede*), en tanto que la autenticidad y la individualidad están ligadas al silencio [véase Silencio *vs.* Ruido]. Al incluir explícitamente ciertos modos de lectura y escritura en el concepto de "habladuría", Heidegger lo transforma en un elemento clave de su notoria posición antiintelectual y antiacadémica.

> Y además, la habladuría no se limita a la repetición oral, sino que se propaga en forma escrita como "escribiduría". El hablar repetidor no se funda aquí tan sólo en un oír decir. Se alimenta también de lo leído a la ligera. La comprensión media del lector no *podrá* discernir *jamás* entre lo que ha sido conquistado y alcanzado originariamente y lo meramente repetido. Más aún: la comprensión media no querrá siquiera hacer semejante distinción ni tendrá necesidad de ella, puesto que ya lo ha comprendido todo. La carencia de fundamento de la habladuría no le impide a ésta el acceso a lo público, sino que lo favorece.[62]

Más exigente que la descripción de la inautenticidad a través de conceptos como "el 'uno'" o "habladuría" es, al menos para Heidegger, la caracterización de la autenticidad –pues quiere que la autenticidad sea la ausencia de cualquier forma superflua de comportamiento [véase Sobriedad *vs.* Exuberancia]. La simple dificultad de no disponer de ningún punto de referencia notorio a efectos de describir la autenticidad puede haber persuadido a Heidegger de enfocarse sobre todo en el silencio en los pasajes en los que trata este tema. Pero puesto que el silencio puede ser confundido con mudez, tuvo que insistir en que sólo quienes tienen algo que decir pueden "guardar silencio". Bajo esta condición, el silencio apa-

[61] *Sein und Zeit*, p. 175. Para el "uno" (*Man*), véase también p. 268.

[62] *Ser y tiempo*, pp. 191-192; *Sein und Zeit*, pp. 168-169. "Und zwar bleibt dieses [Gerede] nicht eingeschränkt auf das lautliche Nachreden gründet hier nicht so sehr in einem Höresangen. Es speist sich aus dem Angelesenen. Das durchschnittliche Verständnis des Lesers wird *nie* entscheiden *können*, was ursprünglich geschöpft und errungen und was nachgeredet ist. Noch mehr, durchschnittliches Verständnis wird ein solches Unterscheiden gar nicht wollen, seiner nicht bedürfen, weil es ja alles versteht. Die Bodenlosigkeit des Geredes versperrt ihm nicht den Eingang in die Öffentlichkeit, sondern begünstigt ihn".

rece como un auténtico –y paradójico– "modo de efectuar un discurso" (*Modus des Redens*), y aún más importante, como "auténtica capacidad-de-escuchar" (*das echte Hörenkönnen*).[63] La siguiente evocación azarosa de cosas que uno puede escuchar antes de cambiar a la actitud existencialmente más profunda de "la escucha" (*horchen*) constituye una de las más destacadas irrupciones de la cotidianidad contemporánea en el discurso filosófico de *Sein und Zeit*. Sin introducir ninguna distinción sistemática, Heidegger alude a dos diferentes registros de cosas a ser oídas, una de ellas producida por la tecnología, y la otra (por decirlo así) duramente auténtica: "Nunca oímos 'primeramente' ruidos y complejos sonoros, sino la carreta chirriante o la motocicleta. Lo que se oye es la columna en marcha, el viento del norte, el pájaro carpintero que golpea, el fuego crepitante".[64]

Pero el modo culminante de la autenticidad, la actitud que el silencio y la escucha facilitan, la posición, finalmente, que constituye la "pertenencia" y puede redimir al *Dasein* de su "caída en el 'ellos'", es la resolución (*Entschlossenheit*).[65] La resolución es la disposición a proyectarse a sí mismo en el mundo, una disposición a actuar (aunque, como hemos visto, Heidegger evita cuidadosamente la palabra *handeln*)– una disposición, sin embargo, que está permeada por la nihilidad (*Nichtigkeit*) completamente consciente del *Dasein* y por su culpa (*Schuld*) primordial. La resolución parece ser la voluntad a actuar en situaciones que uno normalmente caracterizaría como situaciones en que es imposible decidir; es la voluntad a aceptar la nihilidad y la tragedia de la existencia humana – y actuar pese a ellas. El *pathos* con el cual Heidegger inviste a la noción de resolutividad le recuerda a uno el halo estético con el cual la Revolución Conservadora rodeó el concepto de *Tat* [véase Acción *vs.* Impotencia, Acción = Impotencia (Tragedia)]. Para los lectores de los años veinte, tienen que haber abundado las asociaciones ulteriores con las diversas conexiones y extensiones del binarismo autenticidad/inautenticidad de Heidegger. Además, el filósofo mismo no ahorra esfuerzos para hacer que su propia vida parezca una ilustración de su noción de *Eigentlichkeit*. Durante los años de Marburg, él pretendió mostrar que "las caminatas silenciosas por los bosques circundantes" con su famoso colega Paul Natorp eran la única forma de contacto social que le interesaba.[66] Si el silencioso paseo de estos dos pensadores puede ser percibido como elitista, "elite" definitivamente no quería decir "intelectual" o "académico" para

[63] *Sein und Zeit*, p. 165.

[64] *Ser y tiempo*, p. 187; *Sein und Zeit*, p. 163. "Zunächst hören wir nie und nimmer Geräusche und Lautkomplexe, sondern den knarrenden Wagen, das Motorrad. Man hört die Kolonne auf dem Marsch, den Nordwind, den klopfenden Specht, das knisternde Feuer".

[65] Véase *Sein und Zeit*, esp. pp. 297-301.

[66] Biemel, *Martin Heidegger*, p. 33. Véase también Bourdieu, *Political Ontology*, pp. 19-20.

Heidegger. Al contrario, aprovechó cada oportunidad que tuvo para expresar su admiración por los trabajadores y los campesinos de la Selva Negra.[67] En su vida profesional, por tanto, la meta de Heidegger de convertirse en *Ordinarius* (y por tanto en parte de la elite académica establecida) no siempre era fácil de conciliar con su amarga ambición por ser –y por aparecer– diferente. Con más diversión que protesta, la mujer de su colega Ernst Cassirer (a quien Heidegger debe haber visto como la encarnación de esa mundanidad que detestaba) observó sus esfuerzos por destacarse como "auténtico" entre gente a quienes sin duda juzgaba como la elite de habladores y adeptos a los lugares comunes, reunidos con ocasión de la celebración de una cena académica:

> Habían llegado todos los invitados, las mujeres con vestidos de fiesta, los hombres con trajes formales. En el punto en que la cena había quedado interrumpida durante algún tiempo por discursos aparentemente interminables, la puerta se abrió, y un hombrecillo insignificante entró en la habitación, tan extravagante como un campesino que se hubiese caído en la corte real. Tenía el pelo negro y ojos oscuros y penetrantes, como algunos trabajadores del sur de Italia o de Bavaria; una impresión que en seguida fue confirmada por su acento regional. Llevaba un traje negro pasado de moda... Lo que me pareció más preocupante fue su seriedad mortal y su completa falta de sentido del humor.[68]

Cuidadosamente calculadas como eran, las formas de autopresentación de Heidegger probablemente alimentaron su discurso filosófico. Puede ser por esto que "estar-en-casa", como una concreción del ser-en-el-mundo, se convierte en un importante concepto sistemático para Heidegger, que no quería nada tanto como quedarse en casa. Puesto que ésta no sería nunca su suerte, sin embargo, estar-en-casa parece parte de la inautenti-

[67] En la primavera de 1920, por ejemplo, cuando Heidegger, habiendo adquirido reputación nacional tras la publicación de *Sein und Zeit*, rechazó un ofrecimiento de la Universidad de Berlín, declaró que tal decisión había sido sugerida por "su amigo, el campesino de setenta y cinco años de la Selva Negra". Viendo a su compañero de conversación como una metonimia del auténtico *Dasein*, Heidegger enfatizó que el campesino no había necesitado siquiera hablar para convencerlo. La anécdota está recogida en Bourdieu, p. 51. Respecto a los detalles del ofrecimiento de Berlín, véase Víctor Farías, *Heidegger und der Nationalsozialismus*, Frankfurt, 1989, pp. 124ss.

[68] Citado de Bourdieu, p. 48. Como siempre, este retrato revela tanto sobre su autor como sobre la persona a quien se describe. El acento regional de Heidegger era el suabo, y [...] entonces sólo a una alemana de más al norte, como Frau Cassirer, de Bavaria. También es llamativo que ella compare su propio entorno con el de "una corte real". Finalmente, el traje de Heidegger estaba lejos de ser meramente "pasado de moda". Estaba confeccionado de acuerdo con las teorías del pintor neorromántico Otto Ubelohde, que abogaba por un regreso a la vestimenta popular. Véase P. Hühnerfeld, *In Sachen Heidegger: Versuch über ein deutsches Genie*, Munich, 1961, p. 55.

cidad del "ellos" y una razón para el "autoaseguramiento tranquilizador".[69] El *Dasein* auténtico, en contraste, se expone a "lo inhóspito" del mundo, a su *Un-heim-lichkeit* —igual que lo hace el nacionalismo obsesivo que estaba entonces floreciendo en los espacios coloniales remotos [véase Centro *vs.* Periferia]. La extrañeza y la búsqueda de la autenticidad se reúnen finalmente en lo que constituye la dimensión social más inmediata del trabajo de Heidegger –es decir, su lenguaje. Este lenguaje está basado en un entusiasmo por los (a menudo, puramente inventados) significados históricos, y en una pasión por las especulaciones etimológicas que hace que incluso mundos recién creados parezcan arcaicos. No hay, por cierto, razón lingüística alguna para creer que elementos seleccionados de estratos antiguos de un lenguaje nacional ofrezcan más descubrimientos o más precisión terminológica que sus equivalentes más modernos. El estilo de Heidegger como escritor simplemente inviste de autenticidad al pasado y a lo no familiar [véase Presente *vs.* Pasado, Autenticidad *vs.* Artificialidad].

Pero pese a toda la masiva inversión retórica a través de la cual *Sein und Zeit* refina e ilustra el contraste entre autenticidad e inautenticidad, Heidegger no ofrece solución a la cuestión de cómo el *Dasein* puede ser motivado a optar por la autenticidad. Hay razones para especular[70] que Heidegger no estaba siquiera interesado en abrir su filosofía a este tipo de problema, porque entonces tendría que haberse puesto a discutir una dimensión ética. Por otro lado, la autenticidad era un valor tan alto en el trabajo de Heidegger –y en la cultura contemporánea– que él no podía dejar su elección completamente a cargo de la discrecionalidad individual. Es aquí donde entra la topología religiosa tradicional del "llamado de conciencia" (*Gewissensruf*);[71] es una motivación que evita la esfera social como dimensión de las decisiones éticas y activa la capacidad hermenéutica de la escucha del Ser. Pero el llamado de conciencia existencialmente reciclado de Heidegger no provee de ninguna orientación concreta al *Dasein*. El llamado de conciencia tan sólo le recuerda al *Dasein* que "debe algo" –recuerda al *Dasein* su *Schuld*:

> *Querer tener-conciencia es, más bien, el supuesto existentivo más originario para la posibilidad de llegar a ser fácticamente culpable.* Comprendiendo la llamada, el Dasein deja que el sí-mismo más propio *actúe en él* desde el poder-ser que él ha escogido para sí. Tan sólo de esta manera puede el Dasein *ser*

[69] *Sein und Zeit*, p. 188. Para *Unheimlichkeit*, véase p. 189.

[70] Un ejemplo es el rechazo (¿o dificultad?) de Heidegger por hacer compatible su concepto de mundaneidad con el de otredad, y con la esfera de lo social; véase *Sein und Zeit*, pp. 117ss. Véase también su concepto de "culpa" (nota 72).

[71] Y hasta la excitante topología tecnológica del teléfono –si uno le cree a Avital Ronell, *The Telephone Book: Technology, Schizophrenia, Electric Speech*, Lincoln, 1989.

> responsable. Pero, de hecho, todo actuar es necesariamente "falto de conciencia" ["*gewissenlos*"], no sólo porque no evita cometer de hecho culpas morales, sino porque, en virtud del fundamento negativo de su proyectar negativo, ya se ha hecho siempre culpable frente a los otros en su coestar con ellos. De este modo, el querer-tener-conciencia asume la esencial "falta de conciencia", en la que se da la única posibilidad existentiva de *ser* "bueno".[72]

No es coincidencia que la palabra *Schuld*, que desempeña un papel importante en esta parte del libro de Heidegger, sea trasladada alternativamente como "deuda", "el estado de deber algo" y "culpa". Sólo el último de tales significados, sin embargo, nos ayuda a entender la provocativa paradoja –(a)ética– de acuerdo con la cual "la falta de conciencia" es el único medio de "'*ser*' bueno". Si, cuando empleamos la palabra "conciencia", queremos normalmente decir un tipo de conducta que tiende a evitar todo innecesario detrimento del otro, y que, en la ausencia de una dimensión trascendental, la nulidad de la existencia humana no ofrece ninguna base segura sobre la que podamos siquiera tener la esperanza de evitar transformarnos en causantes de detrimento para los demás, entonces "la falta de conciencia" (y ser culpable de ella) se vuelve una condición inevitable del actuar (¿o debiéramos decir, "cuidar"?)– y por lo tanto un complemento necesario de cualquier situación en la cual uno tenga al menos la oportunidad de ser "bueno" [véase Inmanencia = Trascendencia (Muerte)]. En contraste, si definimos *Schuld* como "estado de deber algo" o "deuda" (una "deuda", es cierto, sin referencia explícita alguna del acreedor), entonces el discurso de Heidegger –pese, tal vez, a las intenciones del autor– da la impresión de que optar por la autenticidad es un tributo a una autoridad trascendental innominada [véase Inmanencia *vs.* Trascendencia].

Para muchos de los lectores de Heidegger a finales de la década de los veinte, la pregunta acerca de si (y cómo) la autenticidad era algo que se debía tener, puede haber sido algo mucho menos importante de lo que nos parece a nosotros. Para ellos, el concepto de autenticidad –y sus ras-

[72] *Ser y tiempo*, p. 306; *Sein und Zeit*, p. 288. Probablemente debido a su similitud con un discurso moralista tradicional, éste es uno de los pocos pasajes en *Sein und Zeit* que contiene el verbo *handeln*. "*Das Gewissen-habenwollen ist [...] die ursprünglichste existentielle Voraussetzung für die Möglichkeit des faktischen Schuldigwerdens.* Rufverstehend läßt das Dasein das eigenste Selbst aus seinem gewählten Seinkönnen *in sich handeln*. Nur so kann es verantwortlich *sein*. Jedes Handeln aber ist faktisch notwendig 'gewissenlos,' nicht nur weil es faktische moralische Verschuldung nicht vermeidet, sondern weil es auf dem nichtigen Grunde seines nichtigen Entwerfens je schon im Mitsein mit Anderen an ihnen schuldig geworden ist. So wird das Gewissen-habn-wollen zur Übernahme der wesenhaften Gewissenlosigkeit, innerhalb der allein die existentielle Möglichkeit besteht, 'gut' zu *sein*'".

gos: individualismo y resolución, silencio y sobriedad– eran valores tan fuertemente cargados, que por su mero atractivo estético superaban en brillo a todo lo que era evocado como inauténtico. Además, la opción por lo auténtico parece haber sido una de las pocas formas de comportamiento que Heidegger asoció con el género –acaso el único código cultural importante en 1926 al que *Sein und Zeit* no hace referencia explícita. La convergencia del código de género con el de autenticidad está marcada por el concepto "afirmación de existencia" (*Existenzfreudigkeit*), que Heidegger emplea en su correspondencia con Elisabeth Bochmann, una profesora de pedagogía. Amiga de Elfride Heidegger, Blochmann había pasado varios días del verano de 1926 en la cabaña de Heidegger en Todtnauberg. En una carta del 7 de octubre, el filósofo rememora con placer la visita:

> Que yo esté autorizado a compartir la amistad de Elfride con usted es tanto un enriquecimiento como una obligación para mí. Durante nuestra breve estadía juntos en la ladera soleada, antes de que usted descendiera al valle, llegué a entender que usted tiene en sus manos firmemente su propia existencia. En su primera visita a la cabaña, usted dio tanto como recibió. En estos días, me imagino que está usted en el mismo estado de ánimo en que siempre estoy yo al comienzo del semestre. Libera la pasión que es necesaria para nuestro trabajo. Sólo las nuevas oportunidades hacen posible la productividad a través de la cual nosotros, como individuos, nos convertimos en lo que somos. Su forma femenina de ser [...] está explorando nuevos escenarios –y esto no es mera consecuencia de sus deberes profesionales. Sin duda le provee de esa *Existenzfreudigkeit* que, en lugar de ser resultado del éxito, es su primaria inspiración.[73]

Tratando claramente de mostrar respeto por la autoimagen de Blochmann como moderna mujer "profesional", Heidegger se aparta, sin embargo, de la visión ampliamente extendida de que una vida profesional neutraliza las diferencias de género [véase Masculino = Femenino (Problema de Género)]. En cambio, él más bien anima a Blochmann a comprender su "forma de ser" y su éxito como consecuencias de su feminidad. Como lo muestra la referencia a Elfride, Heidegger está convencido de que el va-

[73] Heidegger and Blochmann, *Briefwechsel*, p. 17. "Daß ich an Elfridens Freundschaft teilnehmen darf, ist mir Beglückung und Verpflichtung zugleich. Die kurze Rast am sonningen Hang vor Ihrer Fahrt ins Tal, sagte mir, daß Sie Ihre Existenz fest im Griff haben. Ihr erster Hüttenaufenthalt aber hat nicht weniger geschenkt als er empfangen. Jetzt denke ich Sie mir in der Stimmung, die mich zu Semesterbeginn überkommt u. die rechte Leidenschaft der Arbeit löst: neue Möglichkeiten des Wirkens schaffen erst die Produktivität, durch die der Einzelne erst wird, was er ist. Ihr frauliches Wirken, dessen Sinn mir Elfride seit Jahren mehr u. mehr erschließt, geht auf neuen Wegen u. ist kleine bloße ben, die nicht nachträglich aus faktischen Erfolgen einem zufällt, die sie vielmehr allererst wirkt".

lor de tal feminidad no está neutralizado por una vida profesional y es incluso independiente de ésta. Para él, aceptar y afirmar lo que percibe como una diferencia primaria de género es el modo de afirmar (y de disfrutar, como el significado más común de la palabra alemana *Existenzfreudigkeit* lo sugiere) la propia existencia auténtica [véase Masculino *vs.* Femenino]. Dadas las diversas asociaciones que rodean al valor de la autenticidad en el pensamiento de Heidegger, no sorprende que, sólo un mes más tarde, en una nueva carta a Blochmann, él confronte a la *Existenzfreudigkeit* con la inautenticidad del mundo metropolitano de Berlín, donde ella ha sido contratada recientemente para ocupar un nuevo puesto profesional: "¿Cómo van sus asuntos? El bullicio y el desarraigo la deprimirán a usted sólo temporariamente –al final, harán que su mente esté más libre. La gran ciudad, cuyas curiosidades usted ya ha sentido, no alterará su *Existenzfreudigkeit*".[74] Si la afirmación de la existencia, en el entorno de la gran ciudad, no puede ya limitarse a la afirmación de lo auténtico, puede aún prevalecer como una afirmación de la vida en general [véase Autenticidad = Artificialidad (Vida)].

¿Por qué tiempo?

Mientras que la primera parte de *Sein und Zeit* ("Análisis Fundamental Preparatorio del *Dasein*") ofrece un análisis ontológico del *Dasein*, la segunda parte ("El *Dasein* y la Temporalidad") explora el significado de la existencia humana. El "Significado" (*Sinn*) es definido como "aquello dentro de lo cual la comprensibilidad [...] de algo es mantenida –incluso de algo que no es visible explícita y temáticamente".[75] El tratamiento que hace Heidegger de esta cuestión se ha vuelto tan famoso, que hoy es difícil no asumir automáticamente que *Dasein* significa "tiempo". Pero ¿por qué, por ejemplo, no apunta él al ser-en-la-verdad en lugar de al tiempo? ¿Por qué no sería convincente definir al *Dasein* por referencia al priviliegio de tener su Ser descubierto? Una vez más, Heidegger no discute (o elimina) las respuestas alternativas a una pregunta clave del libro; y una vez más, esta falta de alternativas nos lleva a especular acerca del efecto inconsciente que la cultura contemporánea puede haber tenido sobre su pensamiento.

[74] *Ibid.*, p. 18 (carta del 10 de noviembre de 1926). "Wie es Ihnen wohl gehen mag? Das Fremde und Vielerlei wird Sie nur zeitweilig bedrücken, um Sie freier zu machen. Und die grosse Stadt, deren Rätsel Sie wohl schon gespürt haben, wird Ihrer 'Existenzfreudigkeit' gleichwohl nichts anhaben können".

[75] *Ser y tiempo*, pp. 370-371; *Sein und Zeit*, p. 324. "Sinn [ist] das, worin sich die Verstehbarkeit von etwas hält, ohne daß es selbst ausdrücklich und thematisch in den Blick kommt".

Sabemos que, en fecha tan temprana como el otoño de 1922, Heidegger concibió la idea de un libro sobre Aristóteles que discutiría la viabilidad de una ontología bajo las condiciones epistemológicas de su propio momento histórico[76] [véase Incertidumbre *vs.* Realidad]. Su interés por el tiempo como cuestión filosófica surgió luego y, probablemente no por coincidencia, en conexión con dos conferencias públicas y un proyecto de publicación para un periódico académico recientemente fundado y particularmente exitoso, el *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte.*[77] El tiempo era un tópico filosófico ubicuo, tanto en el mundo académico como entre el público intelectual interesado, debido a que recientemente había emergido en la historia del pensamiento occidental como una condición para la vida humana, la cual, en lugar de ser algo dado, tenía que ser constituida. La discusión sobre el tiempo se había bifurcado: una rama estaba preocupada con la percepción individual del tiempo y su morfología, y la otra –en la cual lo que estaba en juego era una nueva relación entre pasado, presente y futuro– con la filosofía de la historia [véase Presente = Pasado (Eternidad), Presente *vs.* Pasado]. La lectura que da Heidegger el 25 de julio de 1924 ante la Sociedad Teológica de Marburg (una lectura a la que Gadamer ha llamado la primera versión de *Sein und Zeit*) parece haberse concentrado sobre todo en la importancia del tiempo para la existencia individual. En contraste, la "serie de diez lecturas de carácter semipopularizador, dadas en Kassel de a pares durante cinco noches", entre el 16 y el 25 de abril de 1925, trataron de asuntos vinculados con la filosofía de la historia, como es indicado por su título: "El Trabajo de Investigación de Wilhelm Dilthey y la Lucha Actual por una Visión Histórica del Mundo".[78] Pese a su énfasis temático, fue en las conferencias de Kessel, frente a un público de no especialistas, donde Heidegger reunió por primera vez los niveles individual y colectivo del fenómeno del tiempo, así como la pregunta, ahora identificada como ontológica, acerca del significado del *Dasein*. De acuerdo con Heidegger, el desafío clave que hizo necesario considerar al *Dasein* en relación con el tiempo como problema ontológico está en las más recientes "crisis" epistemológicas y "revoluciones" en las ciencias.

Por más plausible que pueda haber aparecido este acoplamiento de una ontología del *Dasein* con el tópico del tiempo dentro del entorno cultural de 1926, Heidegger no podía evitar tener que identificar y elaborar un concepto que le sirviese como denominador común para las dos partes de su libro. Este lugar estructuralmente importante en *Sein und Zeit* es ocupado por la noción de *Sorge* ("cuidado"). Al preguntar "¿qué

[76] Véase Kisiel, *Genesis*, p. 311.
[77] *Ibid.*, pp. 477-479.
[78] *Ibid.*, pp. 315, 357-358. véase también Hans-Georg Gadamer, "Heidegger und die Marburger Theologie", en *Kleine Schriften*, vol. 1, Tübingen, 1967, pp. 82-89.

es lo que hace posible la totalidad de ese todo estructural articulado que es el cuidado en la unidad que se despliega en su articulación?",[79] Heidegger obtiene la oportunidad para presentar este componente central de su "análisis fundamental del *Dasein*" como constituido intrínsecamente por las dimensiones del tiempo. Si, como ya hemos visto, el concepto de *Sorge* evoca una discusión sobre la acción que es particularmente intensa entre los filósofos y sociólogos contemporáneos, la contribución que *Sein und Zeit* hace a esta discusión no es ciertamente la parte más elegante o convincente del libro. Asociando tres conceptos diferentes del análisis del *Dasein* con las tres clásicas divisiones del tiempo,[80] Heidegger obviamente desea retratar como homogéneo lo que es acaso el elemento más arbitrario –o más atrevido– de su libro. El futuro es apareado con la "comprensión", el presente con "la condición de caído" y el pasado con "disposición afectiva" (*Befindlichkeit, Stimmmung*). Heidegger dedica poco esfuerzo a explicar estos lazos. Pero el pasaje sobre los estados de ánimo presenta una distinción entre "miedo" y "angustia" (*Furcht* y *Angst*),[81] que es crucial para la segunda parte del libro.

La fascinante muerte

El contraste entre miedo y angustia es paralelo a aquel entre "estar-en-casa" y "lo inhóspito".* El miedo toma su "orientación [conforme a] lo que comparece intramundanamente".[82] Debido a tal dependencia de los encuentros dentro-del-mundo, el miedo hace en el *Dasein* que "el escapar olvidante que huye de un poder-ser fáctico resuelto se atiene a las posibilidades de salvarse y de evadirse descubiertas de antemano por la circunspección".[83] Pero lo que el miedo realmente olvida se hace claro sólo a través de su contraste con la "angustia", a la cual Heidegger caracteriza como la "disposición afectiva fundamental".[84]

[79] *Ser y tiempo*, p. 342; *Sein und Zeit*, p. 324. *"Was ermöglicht die Ganzheit des gegliederten Strukturganzen der Sorge in der Einheit ihrer ausgefalteten Gliederung?"*

[80] Véase *Sein und Zeit*, pp. 336-349.

[81] *Ibid.*, pp. 341ss. Véase también el "análisis preparatorio", pp. 140ss., 237ss.; y el uso que hace Heidegger del concepto de *Stimmung* (con referencia a la Selva Negra y a la Navidad) en sus cartas a Elisabeth Blochmann del 10 de noviembre y 22 de diciembre, 1926.

* Jorge E. Rivera C. traduce "unheimlich" como "desazón". Nosotros nos apartaremos aquí de esa lectura, para conservar la noción de "sin hogar" presente en la etimología del término alemán, que aparece más claramente, creemos, en la palabra "inhóspito". Para ver los argumentos de Rivera en defensa de su lectura, ver nota correspondiente en pág. 483 de su edición de *Ser y tiempo*. [N. de T.]

[82] *Ser y tiempo*, p. 359; *Sein und Zeit*, p. 342. "Orienterung auf das innerweltlich Begegnende".

[83] *Ibid.* "Vergessende[s] Ausrücken vor einem faktischen, entschlossenen Seinkönnen".

[84] *Ibid.* "Grundbefindlichkeit".

> La insignificancia del mundo abierta en la angustia desvela la nihilidad de todo lo que puede ser objeto de ocupación, es decir, la imposibilidad de proyectarse en un poder-ser de la existencia primariamente fundado en las cosas que nos ocupan. Ahora bien, la desvelación de esta imposibilidad significa dejar resplandecer la posibilidad de un modo propio de poder-ser. ¿Qué sentido tempóreo tiene esta desvelación? La angustia se angustia por la desnuda existencia en cuanto arrojada en lo inhóspito.[85]

La extrañeza del *Dasein*, que tanto al estar-en-casa como al miedo les gustaría olvidar, tiene la misma causa que la "la imposibilidad de proyectarse en un poder-ser de la existencia". Esta causa es la muerte, el horizonte inevitable que limita al *Dasein* en todos sus proyectos e intentos de tener sentido. Pero es también el horizonte del *Dasein*, el que, de acuerdo con Heidegger, contribuye más que ninguna otra cosa a la belleza de la autenticidad y de la resolución, y de las acciones llevadas adelante bajo ese espíritu[86] [véase Acción *vs.* Impotencia, Autenticidad *vs.* Artificialidad].

> La angustia se eleva desde el estar-en-el-mundo como un arrojado estar vuelto hacia la muerte [...] Pero la angustia sólo puede irrumpir de un modo auténtico en un Dasein resuelto. Quien está resuelto no conoce el miedo, pero comprende, precisamente, la posibilidad de la angustia como *aquel* estado de ánimo que no lo paraliza ni confunde. La angustia libera de las posibilidades "nihílicas" [*"nichtigen"*] y hace libre *para* las auténticas.[87]

Pese a la (generalmente reconocida) influencia de la filosofía de Kierkegaard en estas páginas, es obvio que la fascinación de Heidegger con la ansiedad y la muerte hacen de espejo a numerosas variaciones del mismo tópico en la literatura de 1926 (desde *También el sol sale* de Hemingway, pasando por *Maria Capponi* de Schickele y *La serpiente emplumada* de D. H. Lawrence, a *Les Bestiaires* de Montherlant), a nuevas actividades

[85] *Ser y tiempo*, p. 360; *Sein und Zeit*, p. 343. "Die in der Angst erschlossene Unbedeutsamkeit der Welt enthüllt die Nichtigkeit des Besorgbaren, das heißt die Unmöglichkeit des Sichentwerfens auf ein primär im Besorgten fundiertes Seinkönnen der Existenz. Das Enthüllen dieser Unmöglichkeit bedeuter aber ein Auflechten-lassen der Möglichkeit eines eigentlichen Seinkönnens. Welchen zeitlichen Sinn hat dieses Enthüllen? Die Angst ängstet sich um das nackte Dasein als in die Unheimlichkeit Geworfenes".

[86] Que la conciencia de la muerte intensifica la experiencia de vivir fue un tema central en la retórica de los rituales fascistas durante los años veinte y treinta. Véase, por ejemplo, Hans Ulrich Gumbrecht, *Eine Geschichte der spanischen Literatur*, Frankfurt, 1990, pp. 862-865 (episodio acerca de Miguel de Unamuno).

[87] *Ser y tiempo*, p. 361; *Sein und Zeit*, p. 344. "Die Angst erhebt sich aus dem In-der-Welt-sein als geworfenem Sein zum Tode [...] Eigentlich aber kann die Angst nur aufsteigen in einem entschlossenen Dasein. Der Enschlossene kennt keine Furcht, versteht aber gerade die Möglichkeit der Angst als *der* Stimmung, die ihn nicht hemmt und verwirrt. Sie befreit *von* 'nichtigen' Möglichkeiten und läßt freiwerden *für* eigentliche".

ligadas al ocio y nuevos intereses por lo exótico [véase Bares, Gramófonos, Momias], y a miríadas de empresas atléticas y espectáculos innovadores –y peligrosos [véase Boxeo, Corridas de Toros, Resistencia, Artistas del Hambre, Montañismo, Carreras de Seis Días]. Todos estos fenómenos constituyen una reacción compleja frente al desvanecimiento de la esfera de trascendencia que generalmente había sido aceptada como "real" [véase Cremación, Trascendencia = Inmanencia (Muerte)] –y *Sein und Zeit* participa de esta reacción. Eliminando la pregunta (no la posibilidad) por una "vida después de la muerte",[88] y esperando que sus lectores vean aún a la muerte como opuesta a la vida (o, al menos, que éstos mantendrán la idea de que la muerte es una transición a una forma diferente de existencia), Heidegger mismo hace toda clase de esfuerzo por definir a la muerte como parte del ser-en-el-mundo: "Que esté entregado a su muerte y que, por consiguiente, la muerte forme parte del estar-en-el-mundo, es algo de lo que el Dasein no tiene inmediata y regularmente un saber expreso, ni menos aún teorético. La condición de arrojado a la muerte se le hace patente en la forma más originaria y penetrante en la disposición afectiva de la angustia".[89] Al mismo tiempo, la muerte se ve como basada en la "integridad"[90] –es decir, como una dimensión exclusiva y puramente individual de la experiencia. Heidegger explica tal integridad, así como la asociación propuesta entre muerte y resolución, a través del hecho de que la muerte confronta al *Dasein* individual con la nulidad, con la posibilidad de su propia imposibilidad.[91] Es la confrontación con esta su propia imposibilidad la que, de acuerdo con Heidegger, puede persuadir al *Dasein* de optar por la resolución –es decir, por la posibilidad de su auténtico Ser.

Emergiendo en el Presente

Mientras que la conceptualización de la ansiedad se hace en un capítulo titulado "Temporalidad y Cotidianidad", la segunda parte de *Sein und Zeit* culmina con el desarrollo de un nuevo concepto filosófico para la relación entre temporalidad e "historicidad" (*Geschichtlichkeit*). La doble aproximación de Heidegger al fenómeno del tiempo refleja así tanto la génesis de su libro como, y más importante, las dos diferentes perspecti-

[88] *Sein und Zeit*, p. 248.

[89] *Ser y tiempo*, p. 271; *Sein und Zeit*, p. 251. "Daß es seinem Tod überantwortet ist und dieser somit zum In-der-Welt-sein gehört, davon hat das Dasein zunächst und zumeist kein ausdrückliches oder gar theoretisches Wissen. Die Geworfenheit in den Tod enthüllt sich ihm ursprünglicher und eindringlicher in der Befindlichkeit der Angst".

[90] Véase *Sein und Zeit*, p. 240.

[91] *Sein und Zeit*, p. 262.

vas según las cuales el fenómeno del tiempo se había vuelto problemático para sus contemporáneos. Reaccionando a desafíos que surgen sobre todo de la institucionalización de nuevas tecnologías, los filósofos estaban preocupados por crear nuevos patrones de coordinación del tiempo en la esfera cotidiana, pero también estaban luchando por hallar una nueva coordinación filosófica entre pasado, presente y futuro [véase Presente = Pasado (Infinitud), Presente *vs.* Pasado].

La idea de Heidegger de invertir la relación clásica entre tiempo histórico y tiempo existencial, derivada históricamente del carácter esencialmente temporal del *Dasein* (en lugar de subordinar el tiempo existencial al histórico), se ha convertido de uno de los temas más influyentes de su libro: "*El análisis de la historicidad del Dasein intenta mostrar que este ente no es "tempóreo" porque "esté dentro de la historia", sino que, por el contrario, sólo existe y puede existir históricamente porque es tempóreo en el fondo de su ser*".[92] Cómo es que se supone exactamente que la historicidad emerge de la temporalidad del *Dasein* es algo que se describe en un denso pasaje que reúne una serie de conceptos claves desarrollados previamente, los cuales, al mismo tiempo, resuenan con muchos de los discursos no filosóficos de 1926. En su primera parte, este pasaje se concentra en el futuro y el pasado:

> Cuando el *Dasein*, adelantándose [hasta la muerte], permite que la muerte se torne poderosa en él, entonces, libre ya para ella, se comprende a sí mismo en la propia *superioridad de poder* [*Übermacht*] de su libertad finita (libertad que sólo "es" en el haber hecho su propia opción), para asumir en esa libertad finita la *impotencia* [*Ohnmacht*] de su estar abandonado a sí mismo y poder ver con claridad las contingencias de la situación abierta. Pero si el *Dasein* destinal existe esencialmente, en cuanto estar-en-el-mundo, coestando con otros, su acontecer es un co-acontecer, y queda determinado como *destino común* [*Geschick*]. Con este vocablo designamos el acontecer de la comunidad, del pueblo. El destino común no es el resultado de la suma de los destinos individuales, así como el convivir tampoco puede ser concebido como un estar-juntos de varios sujetos.[93]

[92] *Ser y tiempo*, p. 393; *Sein und Zeit*, p. 376. "*Die Analyse der Geschichtlichkeit des Daseins versucht zu zeigen, daß dieses Seiende nicht 'zeitlicht' ist, weil es 'in der Geschichte steht,'* sondern dass es umgekehert geschichtlich nur existiert und existieren kann, weil es im Grunde seines Seins zeitlich ist".

[93] *Ser y tiempo*, p. 400; *Sein und Zeit*, p. 384. "Wenn das Dasein vorlaufend den Tod in sich mächtig werden läßt ,versteht es sich, frei für ihn, in den eigenen *Übermacht* seiner endlichen Freiheit, um in dieser, die je nur 'ist' im Gewälthaben der Wahl, die *Ohnmacht* der Überlassenheit an es selbst zu übernehmen und für die Zufälle der erschlossenen Situation hellschtig zu werden. Wennn aber das schicksalhafte Dasein als In-der-Welt-sein wesenhaft im Mitsein mit Anderen existiert, ist sein Geschehen ein Mitgeschehen und bestimmt als *Geschick*. Damit bezeichnen wir das Geschehen der Gemeinschaft, des Volkes. Das Geschick

En lugar de asociar el futuro con la comprensión y el pasado con diferentes condiciones de la mente, como ha sugerido en el contexto de su análisis estructural de la *Sorge*, la visión que tiene Heidegger de la historicidad asigna la muerte (la experiencia más individual) al futuro, mientras que el destino, en tanto materializado en la colectividad de un pueblo (*Volk*) es vinculado con el pasado [véase Individualidad *vs.* Colectividad]. En su juego mutuo, los recién definidos futuro y pasado desconstruyen la direccionalidad teleológica que caracteriza a la versión clásica del tiempo histórico. La muerte, como una posibilidad que espera en el futuro, es la experiencia primaria del *Dasein*. Recortando por debajo todos los proyectos y proyecciones de la actividad humana, conduce a retornar hacia el pasado como la determinación colectiva inescapable del *Dasein* individual. Después de haber ido a través del futuro y del pasado, el *Dasein* se halla en un presente cuyo estatus ya no es el de un momento transicional.

> Sólo un ente que es esencialmente *venidero* en su ser de tal manera que, siendo libre para su muerte y estrellándose contra ella, pueda dejarse arrojar hacia atrás, hacia si "Ahí" fáctico, es decir, sólo un ente que como venidero sea co-originariamente un ente que *está siendo* sido, puede, entregándose a sí mismo la posibilidad heredada, asumir la propia condición de arrojado y ser *instantáneo* para "su tiempo". Tan sólo la temporeidad propia, que es, a la vez, finita, hace posible algo así como un destino, es decir, una historicidad auténtica.[94]

Esta concentración en el presente, que se difunde por la última parte del argumento de *Sein und Zeit*, converge con la impresión –tan prevaleciente en el entorno cultural de 1926– de que, dada la cantidad de urgentes desafíos que vienen del presente, uno no puede permitirse prestar una gran atención ni al pasado ni al futuro [véase Presente *vs.* Pasado]. El énfasis en el presente alimenta una visión estética de la acción, como ya hemos visto con respecto a la noción heideggeriana de resolución y ciertas concepciones populares de la acción[95] [véase Acción *vs.* Impotencia]. Lo que distingue las reflexiones de Heidegger sobre el tiempo del conoci-

---

setzt sich nicht aus einzelnen Schicksalen zusammen, sowenig als das Miteinandersein als ein Zusammenvorkommen mehrer Subjekte begriffen werder kann".

[94] *Ser y tiempo*, p. 401; *Sein und Zeit*, p. 385. "*Nur Seiendes, das wesenhaft in seinem Sein* zukünftig *ist, so daß es frei für seinen Tod an ihm zerschellend auf sein faktisches Da sich zurückwerfen lassen kann, das heißt nur Seiendes, das als zukünftiges gleichursprünglich* gewesend *ist, kann, sich selbst die ererbte Möglichkeit überliefernd, die eigene Geworfenheit übernehmen und* augenblicklich *sein für 'seine Zeit'. Nur eigentliche Zeitlichkeit, die zugleich endlich ist, macht so etwas wie Schicksal, das heißt eigentliche Geschichtlichkeit möglich*". Macquarrie y Robinson traducen *augenblicklich sein* como "ser en el momento de la visión", una opción que no tiene las connotaciones de velocidad y rapidez que caracterizan al adverbio alemán *augenblicklich.*

[95] Véase *Sein und Zeit*, p. 410.

miento social contemporáneo es la forma en la cual él conecta individualidad y colectividad con las tres divisiones del tiempo. Anteriormente, lo colectivo era visto como una promesa (o amenaza) central para el futuro; la individualidad aparecía como un valor y un modo de vida relacionado con el pasado [véase Individualidad *vs.* Colectividad]. En contraste, la historicidad de Heidegger, la cual es derivada del tiempo existencial, presenta el pasado como destino, como una herencia que viene con el origen de un pueblo. Para él, el futuro no es nada sino la experiencia individual de la nihilidad del *Dasein*. Pese a esta diferencia entre el concepto de Heidegger y la vaga forma del tiempo en el conocimiento social contemporáneo, sigue siendo cierto que, en ambos casos, el presente es el cronotopo donde la colectividad y el individuo convergen –y donde puede por tanto esperarse la aparición de un líder[96] [véase Individualidad = Colectividad (Líder)].

Una opción diferente por lo mismo

Comparado con Heidegger, Hans Friedrich Blunck no tenía razones para quejarse de 1926. Habiendo trabajado durante un tiempo como consejero legal en el departamento financiero de la ciudad de Hamburgo, había sido ahora promovido al puesto altamente visible e influyente de *Syndikus* (jefe administrativo) de la Universidad de Hamburgo. Antes de asumir sus nuevas responsabilidades, Blunck se tomó unas vacaciones. Él y su esposa viajaron, como invitados de la Línea Hamburgo-Sudamérica, de Hamburgo a Río de Janeiro en la recién inaugurada clase turista[97] [véase Trasatlánticos]. Así, para dos miembros de la misma generación, la misma nacionalidad y niveles comparables de educación, Heidegger y Blunck no podían haber experimentado el año 1926 de modo más distinto. Sin embargo, los conceptos y valores que aplicaban a sus propias vidas y a la existencia humana en general eran llamativamente similares. Cuando Blunck pensaba acerca de sus deberes y proyectos futuros como jefe administrativo de la Universidad de Hamburgo, su concepto favorito era *Sorge*.[98] Igual que Heidegger, él pretendía resentirse de cualquier uso su-

[96] Sobre los esfuerzos de Heidegger por asumir un papel de liderazgo (y no sólo en la esfera intelectual), véase Ott, *Martin Heidegger*, pp. 148-220.

[97] Véase Hans Friedrich Blunck, *Licht auf den Zügeln*, vol. 1 de *Lebensbericht*, Mannheim, 1953, pp. 391, 406-408.

[98] *Ibid.*, pp. 408, 457. "Además de eso, tenemos que cuidar mucho de la universidad. Son necesarios reportes, libros y material de relaciones públicas. El nuevo comité de apoyo, también [...] recibió dinero adicional y nuevas tareas, lo cual implicó una gran responsabilidad". ("Daneben die gute Sorge um die Universität. Druckschriften, Büchner und Berichte waren notwendig. Auch der schon bestehende Wohlfahrtsausschuß [...] erhielt neue Mittel und Aufgaben, die eine grosse Verantwortung bedeuteten").

perfluo de las palabras –y desarrolló así un prejuicio contra las formas parlamentarias de política: "Pese a mis fuertes preocupaciones sociales, no encajo con los partidos de izquierda. Acaso esto es porque soy demasiado del norte de Alemania como para no ver que el sonoro Internacionalismo –como el ruido de algunos grupos que han estado adhiriéndose a nuestros partidos durante los últimos siete años– es un error táctico".[99] A la vista de esta forma sospechosamente distante de ver el mundo de la política, no es sorprendente que Blunck expresase tanto disgusto como Heidegger por la vida urbana moderna, especialmente la de Berlín: "Aprendí a despreciar a Berlín [...] Odio la libertad de la ciénaga. ¡Las cosas que uno tiene que ver aquí! Avisos de toda clase de perversiones, diarios para sádicos, imágenes de la más repulsiva sexualidad –¡y todo eso en nombre de la libertad!".[100]

Aunque es probable que Blunck y Heidegger hubiesen oído uno del otro, no hay razón para asumir ninguna influencia mutua. Aún así, sus vidas tienen tantos eventos y aspectos en común que la biografía de Blunck parece una versión del norte de Alemania de la de Heidegger.[101] Blunck había nacido en Hamburgo-Altona el 3 de septiembre de 1888, un año y 23 días antes que Heidegger. Menciona excursiones por el paisaje del norte de Alemania con su familia y con la organización *Wandergovel* (un grupo nacional de caminatas con una orientación derechista) como experiencias decisivas de su niñez y adolescencia. Blunck estudió derecho en Heidelberg y en Kiel, consiguiendo su doctorado en 1910 (tres años antes que Heidegger). En algo atípico para la era de preguerra (pero al igual que Heidegger), Blunck no participó nunca en los movimientos estudiantiles que fueron una fuerza dinamizadora paricularmente fuerte dentro del nacionalismo alemán. También como Heidegger, sirvió desde puestos sobre todo burocráticos durante la Gran Guerra, y por ello no vio ninguna acción militar que pudiese haberse convertido en tema para retrospectivas heroicas. Poco después de la guerra, Blunck se convirtió en consejero legal para el Estado. Sin problemas particulares de ninguna clase o, parece, ningún logro impresionante, trepó por la escalera burocrática,

[99] *Ibid.*, p. 479. "Ich paße aber auch, obwohl stark sozial veranlagt, nicht in die Linksparteien, schon deshalb nicht, weil ich viel zu stark Niederdeutscher bin, um einen lärmenden Internationalismus nicht für taktisch verkert zu halten –Lärm bestimmer Gruppen, sie haften indes den Parteien seit sieben Jahren an".

[100] *Ibid.*, p. 467. Blunck hace que un miembro francés del Pen Club pronuncie estas palabras, las cuales claramente reflejan su propio juicio. "Ich habe gelernt, Berlin zu verabscheuen [...] Ich haße die Freiheit des Pfuhls. Was ich hier beobachte, die Reklame für das Pervertierte, die Zeitschriften des Sadismus, Bilder der widrigsten Sexualität –und alles in Namen der Freiheit!"

[101] Tomo los detalles siguientes del libro, demasiado entusiasta, y políticamente tendencioso, de Christian Jenssen, *Hans Friedrich Blunck: Leben und Werk*, Berlín, 1935, que el autor parece haber escrito en estrecha colaboración con Blunck mismo.

que culminó con su contrato como *Syndikus* en la Universidad de Hamburgo en 1926. Dos años más tarde, cuando Heidegger, tras haber recibido el rango de *Ordinarius*, pudo por fin distanciarse de la filosofía académica, Blunck decidió renunciar a su carrera como servidor público para dedicarse de lleno a su trabajo literario, que había comenzado durante los años de preguerra. Se convirtió en novelista de tiempo completo, cuentista y poeta, publicando ocasionalmente ensayos periodísticos sobre política cultural.

En 1919, tres años antes de que la familia Heidegger comenzase a pasar sus vacaciones en la cabaña de Todtnauberg, Blunck había adquirido una granja en el extremo norte de Alemania, donde, pese a sus obligaciones profesionales en Hamburgo, él y su esposa trataron de llevar una tarea de tiempo parcial como campesinos aficionados. Más tarde, permitirían que jóvenes entusiastas del trabajo de Blunck compartiesen esta vida con ellos, motivados por preocupaciones pedagógicas similares a aquellas que inspiraron los "campamentos académicos" (*Wissenschaftlager*) que Heidegger organizó en 1933.[102] Menos de un año después de la "toma del poder" por parte del Partido Nacional-Socialista, Blunck fue promovido a la Academia de Poesía en la Academia Prusiana de las Artes.[103] En el mismo año, el 15 de noviembre, Joseph Göbbels nombró a Hans Friedrich Blunck primer presidente de la recién fundada Reichssschrifttumskammer. Si bien es difícil establecer las razones precisas para esta promoción, no hay dudas de que la estrella (semi)política de Blunck ya había comenzado a decaer tan pronto como en la primavera de 1934, aproximadamente por la misma época en que Heidegger renunció como cabeza de la Universidad de Freiburg, después de pasar solamente un año en el cargo. El 3 de octubre de 1935, en una ceremonia descrita por la prensa como "sobria y modesta, pero cálida y personal",[104] el representante de la línea dura del partido, Hanns Johst, se convirtió en el sucesor de Blunck. Esto no fue una sorpresa.[105] Blunck probablemente había subestimado el poder de la jerarquía del partido sobre aquello que él trató de hacer funcionar –es decir, el mérito individual artístico e ideológico.[106]

[102] Véase Ott, *Martin Heidegger*, pp. 214-223.

[103] Véase los documentos en Joseph Wulf (ed.), *Literatur und Dichtung im Dritten Reich: Eine Dokumentation*, Munich, 1966, pp. 36ss.

[104] *Ibid.*, p. 197.

[105] Véase Jensen, *Hans Friedrich Blunck*, p. 22 –un comentario escrito antes de que Blunck cesase oficialmente en su cargo como presidente del Reichschrifttumskammer. "El compromiso de Hans Friedrich Blunck de liderar a la literatura de Alemania [es] un compromiso que, debido a la otra obligación del escritor –es decir, su obligación para con su obra– será, sin duda, sólo temporario". ("Die Berufung Hans Fr. Blunck's zur Führung des deutschen Schrifttums, [ist] eine Berufung , die mit Rücksicht auf die andere Verpflichtung des Dichters –nämlich die zu seinem Werk—wohl nur eine zeitweilige sein kann").

[106] Wilhelm Baur (miembro del Partido Nacional Socialista desde noviembre de 1920)

Como Heidegger, Blunck nunca cayó en desgracia con el Partido Nazi. Le fue concedida la Medalla Goethe en 1938, y ese mismo año el gobierno le confió una modesta función cultural después de la anexión de Austria.[107]

En 1926, con cierto éxito de público, pero aparentemente sin ningún beneficio financiero,[108] Blunck había publicado su novela *Kampf der Gestirne* (*Batalla de las estrellas*). Sería la segunda parte de una trilogía titulada *Die Urväter-Saga* (*La saga de los ancestros*), en la que apuntaba a "una visión del mundo basada en la historia del pueblo alemán, yendo más allá de la visión del Estado y de las divisiones en clases sociales".[109] Pese a estar escrita en prosa, *Kampf der Gestirne* emplea elementos propios del poema heroico: el tono, el vocabulario arcaico, las expresiones formulísticas y la técnica del contraste temático. Como Heidegger, Blunck parece asociar tales arcaísmos discursivos (producidos artificialmente) con la autenticidad y darles un particular valor de verdad. Pero es aún más interesante observar que Blunck estructura su novela como una alegoría del contraste entre la autenticidad y la inautenticidad (*Eigentlichkeit* y *Uneigentlichkeit*) del mismo modo en que ésta es desarrollada, con mucho más complejidad, en *Sein und Zeit*. Este contraste es central a *Kampf der Gestirne* porque los protagonistas de la Edad de Piedra tardía de Blunck (sus ancestros ficcionales del *Volk* germánico) están divididos en dos reinos: el Imperio del Día/Sol ("autenticidad") y el Imperio de la Noche/Luna ("inautenticidad"). Aunque no hay razones lógicas para que los lectores opten por el Imperio del Sol, las atribuciones de valor que hace Blunck dejan tan poca duda acerca de cuál es el lado por el que él aboga, como lo hacen los argumentos paralelos de Heidegger.

La convergencia léxica más llamativa entre *Kampf der Gestirne* y *Sein und Zeit* está en el papel dominante que ambos libros asignan al binarismo *Sorge* versus *Furcht* ("cuidado" versus "miedo"). Aparece por vez primera en la tercera página de la novela de Blunck, en la caracterización de Lärmer ("el que hace ruido"), un conquistador que pertenece al Imperio de la Luna. Lärmer quiere conquistarse la confianza de los pueblos conquistados sobre los que reina reinstituyendo los rituales mágicos que su predecesor derrotado, Elk "el innovador",[110] había abandonado.

presentó queja oficialmente por el sólo tibio apoyo que le dio Blunck durante el conflicto que mantuvo con Heinz Wismann (miembro del partido desde 1932). Véase Wulf, *Literatur und Dichtung*, pp. 317-318.

[107] Véase documentos en Wulf, pp. 221-222, 305.

[108] Véase Blunck, *Licht auf den Zügeln*, pp. 446-447.

[109] Jensen, *Hans Friedrich Blunck*, p. 112. En su retrospectiva autobiográfica de 1953 (*Licht auf den Zügeln*, pp. 409-410), Blunck trata de presentar la trilogía como alegato a favor de una mirada supranacional de la prehistoria europea.

[110] Véase Blunck, *Kampf der Gestirne*, Jena, 1926, p. 2. "Elk pertenecía a los innovadores en el país". ("Elk gehörte zu den Neuerern im Land").

Al hacer esto, Lärmer sucumbe al miedo (*Furcht*) que él y sus soldados sienten de noche. Dentro de la impecable lógica binaria de Blunck, esto le hace descuidar la planificación y la ejecución de sus acciones (*Sorge*) diurnas. "Pues Lärmer se rindió al sueño miedoso de los humanos; restableció los antiguos rituales y las danzas dedicadas a las estrellas de la oscuridad. Su miedo [*Furch*] durante la noche fue más fuerte que su cuidado [*Sorge*] durante el día".[111] Como Heidegger, Blunck da al nombre *Sorge* connotaciones diferentes de las convencionales ("pena", "duelo", "ansiedad"). Sólo de esta forma puede *Sorge* venir a querer significar lo opuesto de *Furcht*. *Sorge* incluye cualquier clase de acción orientada al futuro, que tiene la meta de superar el viejo mundo de magia y brujería. A diferencia de Heidegger, sin embargo, Blunck emplea las palabras *Furcht* y *Angst* como sinónimos; para la trama de *Kampf der Gestirne*, las distinciones ya existentes en el lenguaje cotidiano son suficientes.

La única otra forma en la que la construcción que hace Blunck del contraste entre autenticidad e inautenticidad difiere de la de Heidegger tiene que ver con el género. Mientras que el miedo y la ansiedad se esparcen por todo el Imperio de la Noche como un hechizo, en el Imperio del Día tan sólo las mujeres están afectadas por tales emociones. Blunck presenta así a la autenticidad como un modo de vida predominantemente masculino, una tentación que Heidegger (como vimos en su correspondencia a Elisabeth Blochmann) se las ingenia para resistir. Indirectamente, sin embargo, la *Angst* de las mujeres produce a menudo efectos positivos, debido a que, al menos en el Imperio del Sol, hace que los hombres intensifiquen su *Sorge*: "Los barcos comenzaron a hacer agua, y las chicas e hijas de los Birres estaban terriblemente aterrorizadas [*hatten Angst*] por el flujo oscuro que entraba en los cascos. Por primera vez, los héroes tuvieron que cuidarse [*hatten Sorge*] de sus cautivas".[112]

Pero *Furcht* y *Angst* evocan más que "nocturno" y "feminidad". También connotan lo que Heidegger llama "habladuría". Por ello un personaje cuyo nombre es Lärmer tiene que pertenecer al Imperio de la Luna. Los héroes del Imperio del Sol, en contraste, actúan y reaccionan en silencio –como si fuesen campesinos de la Selva Negra heideggeriana. Aún los eventos más amenazadores de la existencia sólo los vuelven más pen-

[111] *Ibid.*, p. 3. "Denn Lärmer gab der Traumfurcht der Menschen nach, er stellte die alten Gebräuche und die Tänze vor den Gestirnen des Dunkels wieder her, seine Furcht in der Nacht war stärker als die Sorge am Tag".

[112] *Ibid.* p. 85. "Die Boote nahmen Wasser und die Mägde und Töchter Birres hatten eine entsetzliche Angst von der dunklen Flut, die in die Kähne schlug. Die Helden hatten die erste Sorge mit der Beute. Sie waren indeß noch zu jung verliebt, um das nicht willig und ohne Murren zu ertragen. Aber wenn sie die Boote über Land schleppten, banden sie erst die freie Hand an ihre Mädchen, es schien ihnen doch nicht ohne Gefahr, solch junges Volk allein im Dunkeln zu lassen".

sativos. "'¿Debo preguntar al sol, o quieres buscar el consejo de Lady Flode?' Ull permaneció silencioso, pero las circunstancias no lo dejarían en paz. Una vez más, esto sería el fundamento de su pensar".[113] Tales actitudes impositivamente masculinas fuerzan a los protagonistas más débiles –particularmente a las mujeres– a evitar, e incluso a veces a reprimir sus habladurías: "Grande y poderoso, el anciano llevó su presencia a la entrada de la corte real, e inmediatamente las mujeres que conversaban desaparecieron dentro de sus habitaciones".[114]

Pese a tales contrastes semánticos inconfundibles, no siempre es fácil para los protagonistas hacer la elección correcta. Hasta Ull, el más fuerte y taciturno de los guerreros que sirven al Imperio del Sol, necesita ocasionales exhortaciones para adherir a la autenticidad. Como el *Dasein* de *Sein und Zeit*, la existencia de Ull está marcada a menudo por la llamada de voces (*Rufe*), cuyo origen parece oscilar entre inmanencia y trascendencia:

> Hor llama en su sueño. Ull se levanta, pero primero tiene que mirar al rojo cerebro de la llama –buscando el centro alrededor del cual su atuendo brilla. Y mientras mira directamente al centro del rojo recinto, un tronco se arquea y explota. Una llamarada asciende violentamente y quema sus pestañas. "Yo me encargo" dice Bra, y pone su mano entre el rey y el fuego. Las llamadas de alerta llegan de nuevo, pero son diferentes de la voz de Hor. Ull se despierta de sus meditaciones; el viento golpea y repiquetea contra la tierra. Sus perros saltan y se ponen a escuchar. Entonces, el sonido cesa. ¿Alguien llamó? Ull está solo de nuevo con las silenciosas palabras de Bra, y le permite hablar de Hilboe, de su hermano Hill que está en el este, y de su hermana Flode, en el oeste. Y el rey habla del día que el sol quiso saltar la roca frente a él, y le pide que interprete eso.[115]

[113] *Ibid.*, p. 79. "'Soll ich die Sonne fragen oder willst du zu Frau Flode fahren, um Rat zu holen?' Ull schweigt, aber die Dinge lassen ihn nicht. Es wird ihm zum andernmal der Grund seines Denkens."

[114] *Ibid.*, p. 209. "Gross, gewaltig tritt der Greis vor des Königshofs Tor, undim gleichen Augenblick verschwinden die schwatzenden Weiber in ihren Hütten". Véase también p. 179: "Los mensajeros de las naciones, reunidos, están bebiendo, y conversan y elogian su poder –algunos, sin embargo, guardan un silencio reverencial" ("Der Völker Boten sind versammelt und trinken und schwatzen schon und loben seine Kraft, oder schweigen zum Lobe").

[115] *Ibid.*, p. 78. "Hor ruft im Schlaf, Ull erhebt sich, aber er muß der Flamme noch einmal in das rote Hirn sehen, sucht den Kern, den irgendwo ihr Klein umspann. Wie er jedoch steil in den roten Kübel starrt, krümmt sich ein Holz und zerspringt. Eine Stichflamme springt auf und sengt die Wimpern. 'Mein Amt' sagt Bra und hält die hand zwischen den König und das feuer. Es ruft wieder warnend, aber anders als Hors Stimme. Ull fährt aus seinen gedanken hoch, der Wind klopft und trommelt gegen die dumpfe Erde. Sein Hund springt auf und spitzt die Ohren, dann geht es vöruber. Rief jemand? Ull ist wieder mit Bras leisen Worten allein und läßt sich von Hilboe, von ihrem Bruder Hill im Osten und ihrer Schwester Flode im Western berichten. Und der König erzählt, wie einst die Sonne vor ihm aus dem felsen springen wollte und läßt sich's deuten".

Hasta los más audaces entre los héroes de Blunck hallan algo inhóspito (*unheimlich*) en tales momentos, cuando están indefensos ante los poderes de la noche y lo mágico de éstos.[116] Pero para Blunck, como para Heidegger, lo inhóspito tiene connotaciones exclusivamente positivas. Aquellos que son capaces de resistir la ansiedad y lo inhóspito sin caer presa del hechizo de la noche, aquellos en cuyas vidas la muerte está constantemente presente, serán capaces (en silencio, por supuesto) de las más grandes hazañas.

Ull tiene que matar a su amada esposa, Solmund, porque ella cedió al hechizo de la luna y las estrellas. Para vengar su muerte, el hermano de Solmund, el brujo Borr, desafía a Ull:

> "Escúchame, Ull", grita Borr, aullando con ira, "¿Dónde está mi hermana, a quien me robaste? ¿Dónde está ella, a quien quería como la niña de mis ojos? ¿Dónde está ella, a quien tu encontraste y te llevaste lejos?"
>
> Pero el rey permaneció en silencio.
>
> ¡Escúchame, borracho! ¿A qué has venido? ¡Oh, por qué, hombre miserable, le has hablado a los humanos acerca del sol, aunque eras nada más que el esposo de aquella a quien más quería? ¿Por qué robaste a la niña que protegía mis noches, y por qué pensaste que ella pertenecía a la luz? ¿Por qué no entendiste que estaba criando a una niña inocente para mí mismo?
>
> Mientras así hablaba, y más palabras falsas habló, el paso del rey se hizo más rápido, y espuma apareció en sus labios.[117]

Ull no es más fuerte que Borr. Su superioridad en la batalla deriva, como la resolutividad que describe Heidegger, tanto del coraje con el cual enfrenta su propia muerte, como de su voluntad de representar el destino colectivo de un pueblo: "Sólo la fe del rey era más grande... y su pena por su gente, que no tenía un líder, fue más fuerte que la fuerza que Borr tomó de la noche iluminada por la luna".[118] Optando silenciosamente por lo que Blunck presenta como la autenticidad de la existencia, entre el

[116] Véase, por ejemplo, *ibid.*, p. 51. "Borr les parecía extraño. Le llamaban 'Borr el que observa' porque tenía una mirada maligna". ("Unheimlich war ihnen Borr, den sie Borrglotzer nannten, weil er den bösen Blick an sich hatte").

[117] *Ibid.*, pp. 188-189: "'Hör Ull', schrie Borr da und hulte vor Zorn, 'wo ist meine Schwester, die du mir raubtest? Wo ist, was mir lieb war wie mein Augapfel, das du fandest und nahmst?' Aber der Köenig schwieg. 'Höre, du Trunkener, wozu bist du ausgezogen? Ach, was hast du Erbärmlicher die Menschen von der Sonne beschwatzt und warst doch nur meiner Liebsten Gemahl? Was raubtest du mir das Kindlein, das meine Nächte schmirte, und meintest, vom Licht zu nehmen und unwahr sprach, scritt der König schneller, und der Schaum stand ihm vor dem Lippen".

[118] *Ibid.*, p. 190. "Nur der Glaube war grösser bei [...] dem König, und das Mitleid mit seinen führerlose Völkern war stärker als Borrs Kraft aus der mondhellen Nacht".

destino colectivo y la facticidad individual de la muerte, Ull se convierte en el tan deseado líder del pueblo cuando destruye a su enemigo con las primeras luces del alba: "Ull tomó a Borr por el cuello, lo levantó alto por el aire y lo dejó caer bajo su propio cuerpo. Y lo estranguló mientras las primeras luces del alba mostraban su rojo en el este".[119]

Vivir es no optar

Pese a toda la fascinación de Blunck por la autenticidad, la cultura africana, que se había transformado en el símbolo estándar de este valor en el canon modernista, no era de su gusto. En su viaje a Río de Janeiro, Blunck queda impresionado al ver a un oficial de aduanas negro revisando sus pertenencias personales, que él y su esposa llevaban en sus valijas: "El corazón de mi esposa se mantuvo firme mientras el oficial aduanero, un negro color de hollín, daba vuelta a nuestra blanca ropa con sus dedos. Pero fue conmovedor cómo él puso luego todo de nuevo en orden".[120] Viajando por la ciudad en tranvía, los viajeros alemanes reciben cierta compensación del hecho de que, incluso en vecindarios con una población predominantemente negra, Río de Janeiro aún ofrece vistas espectaculares: "Nos sentimos en peligro mortal viajando en aquel tranvía, cuyas vías corren a través de jardines suburbanos y barrios negros –pero siempre con hermosas vistas de la ciudad debajo".[121] Es seguro asumir que Emmes y Hans Friedrich Blunck (y, a esos efectos, Elfride y Martin Heidegger) habrían disfrutado muy escasamente de la ebullente cultura afroamericana del Harlem contemporáneo, como es tan bien descrita por el escritor blanco Carl van Vechten en su popular novela *Nigger Heaven* (*Cielo de negros*), que Alfred A. Knopf publicó en agosto de 1926.[122] Pues la vida en Harlem era el verdadero modelo, el original de todo lo que hacía a los intelectuales conservadores alemanes como Heidegger y Blunck

[119] *Ibid.* "Da packte Ull ihn am Nacken, schleuderte ihn hoch und warfihn unter sich. Und er erwürgte ihn, als das erste Frührot im Osten stand".

[120] Blunck, *Licht auf den Zügeln*, p. 415. "Als der russchwarze Zollbeamte mit seinen Fingern die weisse Wäsche unserer Koffer durchwülthe –[stand] meiner Frau das Herz still, aber er ordnete und strich alles mit rührender Vorsicht wieder glatt".

[121] *Ibid.* "Eine [...] lebensgefährlich anmutende Strassebahn, die [...] durch Gartenvorte und Negerquartiere, aber immer mit schönen Aussichten auf die in der Tiefe ruhende Stadt [...] niedereilt".

[122] Cito de la 14ª reimpresión, enero de 1928. Sobre los orígenes de *Nigger Heaven* y su recepción, especialmente entre los intelectuales negros, véase Bruce Kellner, *Carl van Vechten and the Irreverent Decades*, Norman, Okla., 1968, esp. pp. 195-223. Ninguno de los críticos del libro parece haber cuestionado los expertos conocimientos de van Vechten acerca de la vida en Harlem. Pero algunos influyentes escritores negros, sobre todo W.E.B. Du Bois, se ofendieron por el título de la novela. Van Vechten veía este título como parte del discurso negro que trataba de imitar (en general, con notable éxito).

odiar a su copia, Berlín. Harlem, para ellos, significaba *music-halls* y teatro de revistas, jazz y charleston, alcohol y cocaína, prostitución, sexualidad transgresora y (diametralmente opuesto al silencio) una exuberante cultura urbana de continua verbalización. Los poetas y filósofos europeos que soñaban con habitar en cabañas en las montañas o en granjas cerca del mar, tenían aprensión de Nueva York –y especialmente de Harlem– como sinónimo de esa misma artificialidad y superficialidad en la cual el futuro amenazaba con disolver sus valores de profunda autenticidad [véase Autenticidad *vs.* Artificialidad].

No valdría la pena mencionar esta mirada externa de la vida metropolitana si, desde una perspectiva interna (la cual, sorprendentemente acaso, van Vechten era capaz de ofrecer), la cultura de Harlem no hubiese sido un fenómeno mucho más ambiguo y, por ello, mucho más complejo. Mary Love, el personaje principal en *Nigger Heaven*, es una negra joven cuyos padres la han criado para que esté orgullosa de su raza, y que por tanto es libre de apreciar los cánones, tanto clásicos como contemporáneos, de la cultura blanca. En su profesión como bibliotecaria, y en su vida privada, Mary Love cultiva el gusto moderno por la sobriedad, y su preferencia por este modo de vida la hace distinta de su amiga Olive Hamilton, con la que comparte un modesto apartamento [véase Sobriedad *vs.* Exuberancia].

> Las paredes estaban realzadas con reproducciones enmarcadas de pinturas de Bellini y Carpaccio que Mary había coleccionado durante un viaje a Italia. El gusto personal de Olive la inclinaba a lo lujurioso. Su cómoda estaba adornada con lazos sobre seda rosa, y su cama estaba cubierta con una colcha de los mismos materiales. Sobre la cómoda había un caja para cosméticos de marfil labrado, una extravagancia que le había costado hacer una cantidad de economía en otras direcciones. Una botella de Narcisse Noir estaba cerca de la caja. Enmarcadas en la pared y en la mesa, había una cantidad de fotografías de amigos y amigas. Una muñeca francesa yacía tirada en un rincón. El gusto de Mary era más sobrio. Había sólo una pintura en su habitación, una reproducción de la Mona Lisa. Su colcha era blanca y lisa; su cómoda austera y desprovista en general de artículos, excepto por un cepillo barato, un peine y un espejo.[123]

Siendo un valor intelectual más que una percepción sensual, esta sobriedad, junto al gusto de Mary Love por el arte del pasado, hace plausible que ella optase por la autenticidad en lugar de la artificialidad y la sensualidad, incluso teniendo en cuenta su propia cultura afroamericana. Sin mucho apoyo por parte de amigos o superiores, Mary está organizan-

[123] *Nigger Heaven*, pp. 41-42.

do una exposición sobre "primitivas" artesanías y esculturas africanas. Lo que ella encuentra en esta antigua cultura no es sólo un legado colectivo, sino también una aproximación a la verdad inherente en las formas elementales.

> Ella había estado sobre todo ocupada en pedir prestadas de diversas colecciones privadas una serie de especímenes de escultura africana primitiva, y había tenido un éxito sorprendente –suerte, lo llamaba ella– en descubrir ejemplos valiosos, que representaban las habilidades creativas de una serie de tribus de diferentes zonas de África. Más aún, algunas de ellas habían sido razonablemente datadas como provenientes de épocas tempranas. Una cabeza extrañamente bella había sido realizada, se decía, en el siglo X, o aún antes, mientras que una caja, exquisita en proporción y diseño, vená del siglo XIV. Mary estaba empezando a reconocer el aspecto de los trabajos más antiguos, la textura suave, lisa, como la de las mejores porcelanas chinas, de la madera, tan distinta de aquellas piezas más vulgares y recientes. Ella también supo algo, ahora, acerca del diseño más primitivo, más amoroso en su concepción, porque era más honesto, que las elaboradas filigranas más tardías, creadas bajo la influencia portuguesa.[124]

La configuración de valores y elecciones que hacen que Mary Love, un personaje de ficción, organice una muestra sobre arte africano arcaico, es similar a la motivación que hace que Hans Friedrich Blunck, un abogado y poeta, escriba novelas sobre la vida de las tribus alemanas prehistóricas. Aún así, dos cosas los distinguen. Primero, la preferencia de Mary por la autenticidad es excéntrica entre los negros, mientras que Blunck es un caso típico de la corriente principal de la intelectualidad alemana. Segundo, la cultura africana ocupa una posición excéntrica dentro del corriente mapeo cultural de Occidente, que está dominado por la cultura europea de la cual el libro de Blunck es parte. Aún así, la ficticia Mary Love y el real Hans Friedrich Blunck eligen ambos la autenticidad, la cual, de acuerdo con Heidegger, es decisiva para cualquier forma de *Dasein*. Parecen hacerlo debido a que ellos –de modo más o menos vago– ven a la autenticidad como relacionada con una promesa de que la esencia será revelada. Esto, sin embargo, significa que, pese a todos los contrastes evidentes, optar por la autenticidad, en la medida en que ésta constituye el centro de los mundos de Heidegger y Blunck, es también una opción existencial disponible en el mundo del Harlem de Carl van Vechten.

A diferencia de Heidegger, Blunck y posiblemente incluso van Vechten, no parecen haber optado por la autenticidad –o por aquellos sonidos artificiales y superficies brillantes que, especialmente en la pri-

[124] *Ibid.*, pp. 55-56.

mera parte de *Nigger Heaven*, claramente ocupan el primer plano en el mundo imaginado. Otro protagonista negro, el amante de Mary Byron Kasson, un talentoso escritor joven, fracasa en sus ambiciones profesionales y pierde el amor de Mary precisamente porque cede a la tentación de los sentidos. La trama de *Nigger Heaven* culmina en un club nocturno que lleva el nombre (completamente alegórico) de *Black Venus*, en donde Byron es arrestado equivocadamente, como sospechoso de asesinato:

> Todo se volvió un revoltijo en la mente de Byron, un revoltijo de frases sin sentido acompañadas por el duro, insistente, regular golpear del tambor, el alarido del saxofón, el grito agudo del clarinete, la risa de los clientes y ocasionalmente, el eco del estribillo, "Nena, ¿no vienes a casa hoy?" Un revoltijo sin sentido. Como la vida. Como la vida de los negros. Pateados desde arriba. Tironeados desde abajo. Sin alegría pero con baile. Vino, mujeres y canciones. Gin, *shebas*, blues y nieve. Lo mire uno como lo mire [...] Lo llame como lo llame.[125]

Esta superficie propia de la "vida de los negros", sugiere van Vechten, no es sino una ilusión de vitalidad verdadera. En contraste, la opción de Mary Love por la autenticidad la hace aparecer como extrañamente inhibida –tan inhibida que ella, como Byron, fracasa en encontrar un marco viable para su amor. Lo que hace las cosas aún peores para Mary es su aguda conciencia de esa carencia –una carencia que ella es incapaz de superar. Mary sabe que ella misma no sentirá jamás la intensidad que observa en la relación entre Olive y Howard, el futuro marido de Olive: "Ella vio que Howard era el hombre de Olive y que ella era su mujer. Era más que un matrimonio; era una consagración primitiva. Ella vio que cada uno pelearía –mataría, si hacía falta– para conservar el amor del otro. Esta conciencia la hizo sentir su propia carencia más agudamente que nunca. ¿Cómo es que había perdido ella, a lo largo de los siglos, ese instinto vital?"[126] En contraste con Byron, Howard y Olive se las arreglan

[125] *Ibid.*, p. 278.

[126] *Ibid.*, pp. 91-92. Véase también pp. 89-90: "Ella nutría una fe casi fanática en su raza, un amor por su pueblo en sí mismo y una ferviente confianza en las posibilidades de este pueblo. Ella admiraba todas las características del negro y deseaba ávidamente poseerlas. Por alguna causa, muchos de ellos, pese a que ella no faltaba en nada, la evitaban. ¿Era porque ella estaba destinada a convertirse en una vieja solterona...? ¡Salvajes! ¡Gente de corazón salvaje! Y ella había perdido su derecho de nacimiento, este derecho primitivo que era un atributo tan valioso e importante, un derecho de nacimiento que todas las razas civilizadas estaban luchando por recuperar –esto explica el arte de Picasso o Stravinsky. Ella también, sin duda, sentía este ritmo africano –la excitaba completamente desde el punto de vista emocional– pero ella era consciente de que lo sentía. Este amor por los tambores, por los ritmos excitantes, este inocente deleitarse con los colores brillantes –esta emoción caliente, sexual, todas estas cosas ella sólo las tenía a través de una comprensión mental. En Olive, en cambio, tales cualidades eran instintivas".

para participar de la vibrante superficialidad de la "vida de los negros" sin caer víctimas de ella. Y en contraste con Mary Love, Olive y Howard no sienten necesidad de entregarse a los profundos valores de la autenticidad, aunque son muy capaces de apreciarlos. Aquello por lo que van Vechten parece abogar (y a lo que se refiere con el término "instinto vital") es a un modo de vida que evita la elección entre la autenticidad y el artificio de los mundos de superficie. Este modo de vida mantiene presentes simultáneamente a lo auténtico y lo artificial. Una vida que merece ser vivida, de acuerdo con la comprensión de van Vechten, se alcanza optando por no optar entre ambos valores [véase Autenticidad = Artificialidad (Vida)]. Podemos asumir que muchos intelectuales americanos de la época compartieron esa actitud, especialmente aquellos cuya búsqueda de autenticidad "verdadera" había sido frustrada por sus viajes a Europa. Entonces, "optar por no optar" entre autenticidad y artificialidad fue probablemente una actitud mucho menos popular. Ocasionalmente, sin embargo, en textos escritos por autores europeos, no optar es una actitud que emerge bajo circunstancias específicas: como ideal inalcanzable en *Maria Capponi* de Schickele, por ejemplo, y como estrategia para sobrevivir bajo las condiciones de vida impuestas por la gran ciudad, en el concepto de *Existenzfreudigkeit* que Martin Heidegger recomienda a su amiga Elisabeth Blochmann.

Haciendo presente un campo

Los textos y los mundos de Martin Heidegger, Hans Friedrich Blunck y Carl van Vechten nos han devuelto, acaso de modo sorprendente, a una preocupación clásica en la escritura de la historia. Nos han devuelto a las cuestiones de la totalidad histórica y de la totalización historiográfica. En mi análisis de *Sein und Zeit*, traté (al mismo tiempo voluntariamente, y con el temor de violar las premisas que subyacen a este libro) de mostrar que Heidegger había combinado y horneado en una estructura compleja un espectro sorprendentemente amplio de códigos culturales de los mundos de 1926 –un espectro tan amplio, por cierto, que terminó por incluir todos los códigos individuales que yo había identificado en mi investigación histórica. Subrayar esta experiencia no es por cierto lo mismo que decir que el lado objetual de lo que he descrito como el año 1926 constituye una unidad o una totalidad independiente de cualquier perspectiva o posición particular. Implica, sin embargo, que fue posible, desde dentro del año, ver los mundos de 1926 como una totalidad. Al tratar de mostrar, consiguientemente, que textos tan diferentes en su complejidad, estatus y origen como *Sein und Zeit*, *Kampf der Gestirne* y *Nigger Heaven* comparten ciertos motivos y perspectivas claves, me vi finalmente tratando no

sólo con la totalidad como fenómeno intrínseco a mi campo histórico de referencia, sino que me encontré confrontado –en un nivel práctico (o retórico) más que filosófico– con la tentación de intentar una totalización historiográfica. Estaba, por cierto, tratando de inventar aspectos y formas de representación que proveyesen una visión de los diversos mundos de 1926 como una unidad.

Es verdad sin embargo que totalidad y totalización se convierten en temas sólo debido a que yo he expuesto mi proyecto (de hacer presente un año del pasado) a la cuestión de si sería capaz o no de arrojar algunos resultados que pudieran ser vistos como útiles –incluso desde un punto de vista menos excéntrico. Me gustaría enfatizar, por lo tanto, que la posibilidad (o la imposibilidad) de una totalidad histórica y de los problemas de la totalización historiográfica no tienen nada que ver con el deseo primario –y tal vez crudo– que está detrás de este libro –el deseo de llegar tan cerca como sea posible a hacer presente un momento del pasado y hacerlo "presente" en el sentido más completo de la palabra. Tales efectos de presencia, asumo, aparecerán más probablemente a través de la referencia a detalles históricos concretos, que a través de miradas abstractas y "totalizadoras". En cualquier caso, alcanza con decir que los efectos de presencia no dependen sistemáticamente de la totalidad o la totalización. Para mí, el experimento detallado en este libro llegó a una exitosa y temprana realización durante los escasos –pero reales– momentos en el proceso de composición en los que logré (o tal vez me fue dado) olvidarme de que *no* estaba viviendo en 1926. Y supongo que, del lado del lector, no habrá otra forma de evaluar el éxito o fracaso de lo que, en la introducción de este libro, ofrecí como mi apuesta intelectual.

En cuanto a las relaciones entre (los valores clásicos de) la totalidad histórica y el (¿más reciente?) deseo de un pasado que se haga presente, uno tal vez pueda dar aún un paso más. No sólo los efectos de presencia son independientes de la totalidad y de la totalización, sino que de hecho uno puede declarar (como ya lo he hecho, aunque desde un ángulo distinto, en el capítulo precedente) que el desvanecimiento de nuestra creencia en la totalidad histórica y un interés palideciente por la totalización histórica son condiciones importantes –si no necesarias– para los cambios posteriores en nuestra fascinación por el pasado. En este punto, podemos tomar de nuevo la pregunta de por qué esos ideales se han atenuado tanto en los años recientes. La respuesta nos llevaría a la infamemente famosa crisis de la subjetividad y la capacidad de acción y decisión, y al modo en el cual ellas se relacionan con lo que la cultura occidental ha llamado, desde finales del siglo XVIII, "tiempo histórico". Pero cortaré rápido lo que amenaza convertirse en una regresión infinita (y obsesiva). El punto es que incluso aquellos que, como es mi caso, no creemos ya en el aprenizaje de la historia, ni en la capacidad de acción

histórica (y que, por tanto, somos reticentes a seguir escribiendo historia) necesitamos aún formas textuales específicas cuando queremos escribir y hablar sobre el pasado. Lo que necesitamos, más precisamente, son géneros capaces de volverse formas de *Anschauung*. Acaso tales géneros no pueden evitar producir efectos de totalización –pero hemos llegado hace poco a entender que al menos no necesitan tomar la forma de narraciones.

Esta distancia *vis-à-vis* la forma de la narrativa histórica, ha abierto el camino a básicamente dos clases de experimentos. Uno puede intentar, como hizo Ferdinand Braudel en su libro sobre el mundo Mediterráneo, escribir la historia de un espacio. En tal discurso, la posibilidad de atribuir todos los puntos de referencia a un cierto espacio le permite a uno percibir la unidad en medio de los efectos diversificadores del tiempo. O uno puede tratar, como lo he hecho en este libro (un experimento que parece tener más predecesores literarios que históricos –pienso en *Ulysses*), escribir la historia de un breve lapso, una historia en la cual la posibilidad de atribuir todos los puntos de referencia a este lapso le permite a uno percibir la unidad en medio de los efectos diversificadores de la distancia espacial. El mundo mediterráneo es considerado una unidad, aunque sabemos que el Mediterráneo del siglo XII no era el mismo que el del siglo XVI. El año 1926 es considerado una unidad, aunque sabemos que 1926 en Berlín no era lo mismo que 1926 en París. La *Anschauungsform* que emerge del segundo experimento –en particular, de la discusión de la autenticidad en *Sein und Zeit* de Heidegger, *Kampf der Gestirne* de Blunck, y *Nigger Heaven* de van Vechten– puede acaso ser caracterizada mejor como un "campo" (y, por supuesto, digo "campo" en su sentido disciplinario, más que agrario). Un campo es, primero que todo, un espacio que comprende una serie de posibilidades que están disponibles por todas partes dentro de sus límites. Esto corresponde a mi afirmación de que todos los dispositivos, códigos culturales y rupturas de códigos que he descrito (y otros más) estaban disponibles como potencial por todo el mundo cultural occidental en 1926. Segundo, la ubicación es crucial dentro de cualquier campo –pese a la general disponibilidad de una serie de opciones, lo que le da homogeneidad a éste. Por ejemplo, hemos visto que era muy posible que un escritor alemán, en 1926, optase por la autenticidad, mientras que optar por la simultaneidad entre autenticidad y artificialidad (es decir, por la "vida") era una elección preferida por y asociada con los intelectuales norteamericanos. La ubicación produce expectativas específicas de una posición y (más importante, y pese a tales expectativas) la posibilidad de comprensión mutua, debido a que, dentro de un campo, uno siempre puede al menos imaginar aquellas opciones que, debido a una ubicación específica, uno no puede elegir. La ubicación dentro de un campo, entonces, tiene que ver con probabilidades de elección y atribución; nunca se impone a sí misma como una constricción

absoluta. Por tanto, Heidegger pudo desarrollar y cultivar, como una visión del horror, sus ideas acerca de la vida en una gran ciudad, mientras Carl van Vechten probablemente no habría estado sorprendido de saber que algunos filósofos en Alemania predicaban una creencia casi religiosa en la autenticidad de la vida del campesino. Tercero, y a consecuencia de ser la ubicación una cuestión de probabilidad, las fronteras de los campos históricos son vagas. Por ejemplo, incluso si uno excluye a Shanghai de la cultura occidental de 1926, había fuertes lazos culturales y de comunicación entre Shanghai y el mundo de Nueva York. París, en contraste, era el centro del mapa mental prevaleciente en Occidente –pero su cultura era, si uno puede decir tal cosa, "menos central" y más limitada en opciones que la de Nueva York o Berlín.

Finalmente, me gustaría enfatizar una vez más que, pese a que la ubicación genera perfiles de elección probable, y crea fronteras vagas, el conjunto completo de opciones que define un campo está potencialmente disponible en cualquier punto dentro de ese campo. Para la gente que vivía en 1926, estas opciones estuvieron, como dice Heidegger, "a-la-mano", queriendo esto decir que estuvieron siempre ya en uso –y raramente fueron los objetos de reflexión. Por ejemplo, alguna gente habrá considerado a la autenticidad como el valor más alto de la humana existencia, mientras que otros habrán odiado la autenticidad –pero raramente nadie habrá hablado acerca de autenticidad y artificialidad como oposición binaria o código cultural. La capacidad para darse cuenta y conceptualizar tales códigos y oposiciones viene con la distancia: pertenece a ese ser-en-el-mundo al que Heidegger llama lo "presente-a-la-mano". He tratado, en este libro, de hacer presentes-a-la-mano de nuevo los dispositivos, códigos y códigos colapsados de 1926, de modo que tales elementos, especialmente a través de su evocar la idea o incluso el deseo de lo a-la-mano, pudieran sugerir la ilusión de estar viviendo en 1926. Aun así, lo presente-a-la-mano excluye la posibilidad de realmente usar jamás lo que se ha hecho disponible intelectualmente. Por tanto, mientras que ciertamente no puedo prevenir a los lectores que deseen optar por la autenticidad, como Heidegger y Blunck, o que deseen rechazar, por ejemplo, el concepto de van Vechten de vida (que está basado en la simultaneidad de lo auténtico y lo artificial), mi libro por supuesto no aboga por ninguna actitud particular hacia la autenticidad –o hacia ningún otro valor.

Es con esta medida autoaclaratoria que deseo concluir mi ensayo sobre la simultaneidad histórica. El trabajo ha evocado, al menos para mí, placenteros y a veces raros efectos de presencia. Aunque esos efectos pertenecen inevitablemente a lo presente-a-la-mano, y por tanto no crean la ilusión de que uno podría, o debería jamás, vivir de nuevo el año 1926.

AGRADECIMIENTOS

Gracias a Ulla Link-Heer por co-dictar conmigo aquel seminario pobremente preparado en el frío invierno de Siegen, en 1987-1988 (y porque le gustó lo que vio aparecer en él); a María Ascher por haber sido más generosa de lo que yo merecía, y por su gusto intelectual; a Friedrich Balke por ofrecerse para traducir; a Kerstin Behnke por muchas más referencias y citas de las que cualquiera puede usar; a John Bender por crear el título; a Günter Blamberger por perder sus vacaciones de verano en un libro ajeno; a Karl Heinz Bohrer por tratarme como a un autor americano; a Steven Brown por ser un heideggeriano; a Judith Butler por enseñanzas que yo mucho necesitaba; a Bliss Carnochan por no creerse la cuestión de los abuelos; a Regina Casper por compartir su texto favorito; a Patricia de Castries por sus recuerdos fabulosos; a Jöao Cezar de Castro Rocha por más de una *cachaça;* a Christopher por amar los cadáveres de todos los museos; a Wanda Corn por un descubrimiento acerca de la tragedia; a Luiz Costa Lima por veintiséis años de amistad y desafío intelectual; a Bill Egginton por no ser demasiado duro con mi escritura; a Josh Feinstein por reírse en Kaelidoskop Weimar; a Wlad Gozich por ver cosas que yo no puedo ver; a Melissa Goldman porque le gustan las otras entradas; a Carlo Guinzburg por querer fotografías; a Stephen Greenblatt por reírse en tantos casos; a Max Grosse por recordarme la literatura; a Hanni por hablar acerca de su ataúd; a Robert Harrison por demostrarme que estoy equivocado; a Thomas Harrison por una bella alternativa; a Fritz Hochrein por dejarme hablar en su cumpleaños; a Yashui Izii por las grabaciones de jazz; a Charlie Junkerman por un año soleado; a Alice Kaplan por quedarse para el año siguiente; a Friedrich Kittler por lo que su mente ha logrado, y por ser un Freund; a Reinhart Koselleck por enseñarme historia; a Laura, porque le gustan los viejos días; a Tim Lenoir por tratar de enseñarme Einstein; a Pericles Lewis por sus traducciones imbatibles; a Henry Lowood por comprar diarios viejos que no tenía por qué comprar; a Niklas Luhmann por citar este libro antes de que estuviese escrito; a Jean-François Lyotard por aconsejarme que me tomase el debido tiempo, y por inventar el "dossier de lectura" ("Manual del Usuario"); a Marco por preguntarme cómo podía uno trabajar tanto en algo que se parecía tanto a Hitler; a Karl Maurer por decirme que la entrada "Crimen" no funcionaba; a Eric Méchoulan por el honor de hablar en el Kings College; a Winfried Menninghaus por una seria (pero no sobria) lectura; a María Menocal porque le gustó el orden alfabético; a Walter Moser por ser escéptico; a Brad Prager por haberme reescrito traducciones del alemán; a Christopher Prendergast por ejercer presión temporal; a Richard Roberts por estar justamente escandalizado; a Henning Ritter por no querer a

Blunck; a Kathrin Rosenfield por Prestes; a Paul Rottmann por haber nacido en 1926; a Jörn Rüsen por amar-odiar este proyecto; a Sara por reunirse conmigo cincuenta y seis años más tarde; a Frank Schirrmacher por querer enseñar 1926; a Jeffrey Schnapp por ayudarme a ser un falso italianista; a Ulrich Schulz-Buschhaus por su generosa lectura; a Marielou Smitten por el apoyo más allá de las convenciones de la colegialidad; a Donna Soave por ser tan organizada; a Susan Stephens por pensar que yo necesitaba un sabático; a Helen Tartar por volverse loca (por un día, más o menos); a Bernard Teuber por engancharme con el Vaticano; a Thea por evitar los cementerios; a Margaret Tompkins por soportarme; a Johanne Villeneuve por ser auténtica; a Benno Wagner por no renunciar por mi causa; a Lindsay Waters por su resistencia productiva; a David Wellbery por invitarme a una conversación de trabajo; a Brett Wells por ser un maestro en la paradoja de hacer una simpática corrección de pruebas; a Hayden White por imaginarse Viena durante aquel año; a Paul Zumthor por el apoyo que mucho necesitaba; y *sobre todo, a Ricky por disfrutar del manuscrito (y, espero, del autor): nada hubiese sido igual sin ella, y es por eso que este libro le pertenece a ella.*


BY NC SA